# 1.

# CONCEPTO: DEFINICIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA NOVELA

## 1.1. Definiciones de novela

Todo intento de definir con precisión la novela parece destinado a fracasar, porque se acogen a la referencia del término «novela» una gran diversidad de obras que pueden agruparse, por el tema o por las formas, en conjuntos cuyas notas comunes son escasas, y apenas queda, al hacer una primera aproximación, entre todos ellos, la circunstancia general de estar escritos en prosa.

Para E. Muir, la novela es la manifestación más compleja y amorfa de la literatura y estas dos circunstancias son un obstáculo grave para alcanzar una definición clara y completa. La falta de una formalización mínima, pues la novela es el género literario que goza de una mayor libertad formal, y la variedad ilimitada de sus temas y enfoques, hace que cualquier definición que se proponga deje fuera muchas de las obras que se reconocen como novelas. Tal diversidad se debe, según Bajtín a que «la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado (...), su estructura dista mucho de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades (...) sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal» (Bajtín, 1989:

449-450). La falta de unos temas estables y de unas formas acabadas dificulta cualquier intento de definición.

Los estudios que se han hecho hasta ahora son preferentemente descriptivos, pero no se ha conseguido señalar un rasgo específico del género, porque la novela es una obra con multitud de planos lingüísticos, pero existen novelas de un solo plano, es una obra con intriga, pero también hay novelas sin intriga, es un género dinámico, pero se dan las mejores descripciones en algunas novelas; y así nos pasaría con cualquiera de los rasgos que se han utilizado para describir o definir la novela.

Baquero Goyanes reduce a dos direcciones fundamentales todos los intentos de definición y caracterización de la novela:

1) los que se apoyan en la forma, y
2) los que se apoyan en el conjunto argumental, la ficción, pero afirma que una definición de novela ha de tener en cuenta los dos aspectos. Sin embargo el hecho de que bajo una misma palabra «novela» se encuentren relatos como «una narración autobiográfica romántica, una pastoril renacentista o un relato de Kafka o de Joyce», hace que la definición varíe mucho, según el modelo que se elija (Baquero, 1956: 8-9).

La mayor parte de las definiciones, ante esa dificultad de señalar rasgos específicos comunes a todas la obras presentadas como novelas, optan por destacar una sola nota, a veces formal, con frecuencia temática, otras veces referida a una categoría sintáctica o a un aspecto sintáctico o pragmático y, en caso extremo, señalan algún rasgo superficial que reduce al absurdo la definición para subrayar una dificultad que se considera insuperable.

No obstante, a pesar de las divergencias que presentan sus variantes concretas en los textos, podemos señalar, más para describir que para definir, algunas categorías que se encuentran en todos las novelas. Por de pronto, todas, si exceptuamos algunas formas medievales de dudosa identidad novelesca *(Libro de Apolonio, Libro de Alexandre)* tienen un discurso en prosa, caracterizado por una polifonía, que describiremos más adelante siguiendo las teorías de M. Bajtín, y todas cuentan con

un narrador que organiza la historia en un argumento y organiza también las voces del discurso, a la vez que sirve de centro a todas las relaciones y referencias textuales.

Pero además todas las novelas están construidas con unas mismas categorías sintácticas, que son fundamentalmente: *los personajes,* que aparecen en todas las narraciones, bajo formas bien diversas y con una amplia gama de funciones que va desde el protagonismo y una presencia textual continuada hasta situaciones de latencia; lo mismo podemos decir de *las acciones* y situaciones humanas, mínimas en algunas novelas, con una frecuencia y unos cambios trepidantes en otras, presentes en todas; y el *cronotopo,* unidad conjunta del *tiempo* y del *espacio* que, con formas y relaciones diferentes en cada relato, está presente en todos como unidad de construcción; tanto el tiempo como el espacio se integran en el discurso, como coordenadas donde se sitúan los personajes y donde se desarrolla la acción, y además suelen tomar parte en el conjunto narrativo semantizándose mediante procesos metafóricos o metonímicos, en convergencia semántica con los personajes principales de la obra y, a veces, con los motivos que se suceden en el relato.

Al señalar límites de la novela respecto a otros géneros suelen destacarse algunos aspectos de estas unidades, por ejemplo, y contrastando la épica y el drama con la novela, se ha advertido la diferente forma en que tratan al héroe: el protagonista de la novela no debe ser «heroico» ni en el sentido épico ni en el sentido trágico, ha de tener rasgos positivos y negativos, bajos y elevados, cómicos y serios; no debe estar completamente formado, sino que debe presentarse en proceso de formación, de cambios y de adaptación a la vida; también en las otras unidades (acciones, tiempo y espacio) hay diferencias sensibles y frecuentes, aunque no absolutas, entre la forma en que aparecen en la novela, en el cuento o en el drama; las iremos señalando, al estudiar cada una de ellas como signos sintácticos y en sus valores semánticos y pragmáticos.

Estas categorías son unidades sintácticas de la novela, adoptan diversidad de formas en cada relato y establecen entre ellas unas relaciones peculiares para organizar un esquema cerrado peculiar de cada obra. El esquema, o modelo de relaciones sintácticas, constituye también, aunque no en una forma fija,

una constante textual de la novela, que resulta ser no sólo manifestación de unas relaciones entre las categorías sintácticas (estructura), sino también entre motivos temáticamente considerados (semántica). Puede ser un esquema abierto o cerrado, puede organizarse por suma de motivos de la misma categorías o puede establecer relaciones de subordinación en torno a un motivo dominante; puede repetir bajo formas dispares un sentido recurrente, e incluso pueden negar toda relación y actuar sobre el absurdo, pero de un modo o de otro siempre se encuentra un esquema en la novela, es decir, un modelo de relaciones entre sus términos, al que denominamos *argumento,* que organiza en un orden el conjunto de los motivos o *historia.*

Para justificar un análisis de las unidades y de los esquemas y relaciones (internas o externas) de la novela partimos de la hipótesis de que la descripción de estas categorías es un primer paso para fundamentar un conocimiento del relato, y quizá para llevar a cabo una taxonomía de las novelas, teniendo en cuenta las variantes que presentan las relaciones, la distribución de los motivos principales y secundarios, la presencia o ausencia de algunas formas y temas, el modo de situarlos en primeros planos o de repetirlos en situaciones más destacadas, por ejemplo, al principio o al final de un capítulo, etc., o bien la prevalencia que se da a una de las categorías frente a las otras y que originan tipos diversos de relatos (novela de personajes, novela espacial, etc.). No cabe duda de que si se identifican las unidades y se aclaran las relaciones entre ellas, se podrán clasificar las formas históricas de la novela y se dispondrá de motivos pertinentes para hacerlo.

El narrador, que es otra categoría constante en la novela, no pertenece al nivel sintáctico sino al semántico, porque él es quien modula las unidades sintácticas para conseguir el sentido concreto que tienen en cada relato; a partir de él se establecen las relaciones semánticas, pues constituye el centro desde el cual se organiza el discurso y sus voces, las distancias entre personajes y sus acciones, el punto de vista, el tono (irónico, sarcástico, natural, etc.), los modos de la narración. El narrador, como categoría específica de la novela, se ha utilizado con frecuencia para fundamentar algunas de sus definiciones, o al menos para caracterizarla frente a otros géneros literarios. El narrador es además de una presencia que se describe como

cualquiera de las unidades sintácticas, una categoría que sirve de centro de referencias para identificar los valores semánticos y las relaciones pragmáticas de los textos narrativos.

Hubo durante un tiempo en la teoría literaria un rechazo sistemático de cualquier intento de basar las definiciones de novela en los temas, pero debido quizá al interés que hoy despiertan los problemas de la ficcionalidad y de la mimesis o del realismo como principios generadores del arte, se ha dado nuevamente entrada a la temática y a los contenidos en el estudio y caracterización de la novela y se analizan los modos de selección de motivos en los mundos ficcionales creados y las formas fantásticas o verosímiles que pueden ser creadas, en una gama muy variada, que ha recorrido la novela desde su aparición, con oscilaciones hacia uno u otro extremo, según autores, épocas, modas o culturas. Y no parece descabellado pensar que puede ser un rasgo constitutivo de la novela el relacionar determinados temas con determinadas formas, pues la historia puede llegar a confirmar algunas de estas relaciones como habituales del género en alguno de sus tipos.

Una definición de la novela que sea lo suficientemente comprensiva para tener en cuenta todas, o la mayor parte posible, de las variantes y dentro de ellas todos o la mayor parte de los elementos constitutivos que hemos señalado, es difícil de formular y quizá por ello, las definiciones más amplias que se han dado suelen prescindir de categorías y unidades del relato para referirse preferentemente a sus causas finales, en las que pueden encontrarse quizá mayores similitudes, ya que todas las novelas pueden constituir un sistema (en el sentido que da Dilthey a este término) con unidad de fin.

Cuando la definición se apoya en las categorías es frecuente que se centre en el narrador, al que suele asignarse una función decisiva; podemos comprobarlo, por ejemplo, en la definición que propone J. Goytisolo:

> «Narrar es tomar una posición —un ángulo de enfoque si se quiere— sobre lo que se narra... Pero la casi totalidad de los novelistas... no parecen conscientes de este imperativo y sus procedimientos narrativos se resienten de falta de cohe-

rencia. Olvidando que toda narración es siempre una narración de alguien, sea persona, cámara o conciencia, varían de un modo caprichoso y arbitrario su posición respecto a los personajes, ofreciéndonos tan pronto sus pensamientos y reflexiones, como describiéndolos desde fuera... e interponiendo comentarios o juicios que los reducen, a ojos de un lector atento, a simples fantoches o muñecos» (Goytisolo, J., 1959: 22 y 23).

Sin embargo, para la novela, en general, resulta indiferente que haya un narrador o más; las hay con un solo narrador que no cambia en todo el texto, y son abundantes las que presentan otras combinaciones con la concurrencia de varios narradores. No hay razón para excluir de la nómina de las novelas aquellas que alteren esa situación de un narrador único, o una perspectiva de narrar única; incluso hay muchos ejemplos de novelas en las que un narrador ausente del discurso cambia continuamente los puntos de vista, los superpone, los relativiza desde ángulos diversos, etc., como tendremos ocasión de comprobar. La novela puede adoptar un solo ángulo de enfoque o cambiarlo, en un perspectivismo narrativo originado por la intervención de varios personajes que toman la palabra, o por un solo personaje que cuenta en distintos momentos de su vida o desde visiones sucesivas y distintas. Como en otros aspectos y categorías, la novela no sigue, respecto al narrador, un modelo único y admite todas las variantes posibles. La definición de Goytisolo es adecuada para algunas novelas, no para la mayoría.

Los personajes pueden mostrarse desde una perspectiva interior, exterior o mixta. Las acciones, pueden ser vistas desde aspectos tan diversos como se quiera o se pueda, dadas las limitaciones del lenguaje, que, por ejemplo, no permite mostrar en simultaneidad las acciones que han ocurrido en simultaneidad, y no permite transcribir enunciados de dos personajes a la vez, aunque los hayan proferido a la vez. Hay críticos que consideran como definitivo en la caracterización de la novela el tratamiento que el narrador hace del tiempo, y se ha dado el nombre de «novela espacial», a un tipo de novelas en las que se intenta anular la acción y dejar a los personajes moviéndose en el inmenso panel de un espacio ilimitado.

En resumen, la novela tiene diversas formas de manifestarse por relación a la categoría «narrador», o por relación a cualquiera de sus unidades sintácticas: personajes, acciones, tiempos y espacios y además puede hacer de cualquiera de ellas la «dominante» de un texto y articular desde ese centro todas las demás.

En 1927, y contestando a unas notas que don Pío Baroja había escrito a propósito de *Las figuras de cera,* J. Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* auguraba la desaparición del género y afirmaba taxativamente que la novela podría caracterizarse por su capacidad de hacer presente lo ausente, pues le basta para ser novela la perspectiva humana de lo que se narra o desde la que se cuenta; además admite Ortega, como un presupuesto, que la novela es una copia de la realidad, a la que representa en ausencia, pero esta idea queda muy en entredicho en teorías como la que reconoce al arte la capacidad de crear mundos ficcionales, sin conexión alguna con la realidad:

> «Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga el contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes (...). En sus comienzos pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es *lo que se ve,* sino *que* se vea bien algo humano, sea lo que quiera.
>
> Mirada desde hoy, la novela primitiva nos parece más puramente narrativa que la actual» (Ortega, 1936: 1016).

Replica P. Baroja en el «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» que encabeza *La nave de los locos,* destacando la flexibilidad del discurso novelesco, lo que sin duda garantiza su supervivencia, en todas las unidades, relaciones y esquemas frente a cualquier otro tipo de obra literaria:

> «En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un

> cuento no se lo imagina uno sin una composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición (...) cada novela tiene su esqueleto, y algunas se caracterizan por no tenerlo (...), la novela, en general, es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba como se quiera».

No todas las novelas son exactamente como afirma don Pío, aunque las suyas se aproximan bastante, pues hay novelas cerradas en cuanto al argumento, o cerradas en otro esquema referido, por ejemplo, a la trayectoria social que siguen sus personajes, articulada paralelamente en un viaje de ida y vuelta o que adquieren unidad desde otras consideraciones internas del argumento. Dada la facilidad con que la novela adopta las formas más diversas y su capacidad para organizar sus esquemas argumentales convirtiendo en «dominante» cualquiera de las categorías o de las unidades sintácticas, parece que puede ser definida por este rasgo, dejando al margen su temática, que no tiene tampoco restricción alguna.

La definición podría concretarse diciendo que la novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la «dominante» en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto. El narrador es el centro para señalar las distancias, las voces, los modos y los aspectos en la presentación de todas las unidades y categorías narrativas, siguiendo un esquema de relaciones o negándolo.

Hay críticos que, ante la parcialidad de las definiciones que tienen en cuenta solamente uno de los rasgos, cuando el género parece ser tan amplio y tan permeable a cualquier forma de organización de sus categorías y cuando es posible considerar novelas a obras que prescinden de alguna de las unidades o de los esquemas de relaciones, siguen un camino de reducción al absurdo y apoyan su definición sobre un rasgo superficial e irrelevante, como puede ser la extensión del texto. A. Chevalley define la novela como «una ficción en prosa de cierta exten-

sión», y Forster, que recoge esta definición del autor francés, precisa que la extensión no debe ser menor de cincuenta mil palabras (Forster, 1983: l2), lo cual parece más bien un límite atrabiliario.

No obstante, hay algunas razones que justificarían esa definición basada en la extensión. Tomachevski, que caracteriza también a la novela por este rasgo, lo hace por oposición al cuento, y el criterio de la extensión parece, en este caso, más aceptable:

> «las obras narrativas en prosa se dividen en dos categorías: la forma pequeña *(cuento),* y la de grandes dimensiones o novela *(roman)* (...); la característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia, como puede parecer a simple vista. De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la *fábula,* construirá la *trama,* e introducirá la verdadera temática» (Tomachevski, 1982: 252).

Cela señala que las dificultades de definición de la novela provienen de su falta de preceptos y de límites formales y, siguiendo también el camino de reducción al absurdo, propone identificarla por el subtítulo que aparezca en la portada. En su novela, *Mrs. Cadwell habla con su hijo,* Cela se sitúa en una actitud que se aproxima a una cínica deconstrucción:

> «Me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, qué, de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse, fuera la de decir que la novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela» (Cela, 1953: 9).

De todo modos el argumento no se tiene en pie, ni siquera entre paréntesis, aunque sospechamos que está hecho para caerse por sí solo, pues se trataría en todo caso de una denominación, no de una definición y, por otra parte, ¿quién será el encargado de poner en las obras que se editen ese subtítulo: el

novelista, el editor, o uno que pase por allí en aquel momento?, ¿quién decide si eso editado como libro «admite» o no debajo, y entre paréntesis o no, la calificación de *novela?* Si hay algunos libros que pueden llevar ese subtítulo, o si alguien encuentra razones para dárselo, será porque tienen unas determinadas características que lo identifican y, por tanto, se podrá intentar determinar cuáles son y definirlas, o por el contrario, se podrá dejar, sin razones, por una decisión graciosa, a la responsabilidad o irresponsabilidad del editor, del autor, del crítico, o de quien sea, esa competencia, y entonces hay que pensar que hay, fuera de las obras, quien estampa el sello de «novela». No hay otra forma de entender esas afirmaciones de Cela y las de aquellos, que no son pocos, que vienen a decir más o menos lo mismo. O la palabra *novela* se pone debajo del título, si la reclama el libro, por tanto depende de algunas notas que estén objetivadas en él, o es una denominación que se le asigna arbitrariamente, en cuyo caso sería subjetivo y voluntarista, y no obedecería a ninguna razón. Por otra parte tampoco hay por qué dar a la definición un carácter normativo, sino descriptivo, de modo que puede haber novelas de todo tipo: la definición no es una ley que obliga a hacer novelas según ella. No se pone a un discurso cualquiera el título de «novela», sino que se hace un discurso siguiendo una tradición de novela o yendo en contra, con unas normas que se siguen o se niegan, a veces conscientemente, a veces intuitivamente. El problema no es para el novelista que tiene toda la libertad para escribir, más bien se plantea al intentar un conocimiento más o menos general sobre ese conjunto de creaciones humanas al que socialmente se ha convenido en llamar «novelas».

También se ha intentado definir la novela por sus valores antropológicos y en relación con la finalidad que, según algunos autores, cumple en la vida social. Es la definición más amplia, porque la novela en general, lo mismo que los otros géneros literarios, constituye un «sistema», en el sentido que tiene este término en Dilthey, es decir, un conjunto de obras creadas por el hombre, con unidad de fin.

F. Ayala mantiene que la novela es un género que aparece en un determinado momento de la historia obedeciendo a unas circunstancias culturales y sociales que surgen precisamente cuando se quiebra la seguridad que el hombre encontraba en

la fe (cultura teocéntrica medieval) y busca explicaciones utilizando solamente la razón (cultura antropocéntrica renacentista), es decir, cuando el hombre quiere alcanzar con sus propios medios, sin transcender a un plano teológico, las respuestas a los problemas planteados sobre su ser, su destino, las razones de su vida, de su conducta, de la convivencia con otros hombres, etc. En esta misma linea se sitúan las definiciones marxistas (Lukács, Goldman, Kristeva), que ponen a la novela en relación con cambios de las estructuras sociales. Estas teorías las expondremos más ampliamente en el capítulo de Historia de la novela, porque tienen una repercusión inmediata para señalar sus orígenes históricos y su vinculación con géneros narrativos anteriores.

Forster considera la novela como un género literario que cumple una finalidad social: la de tranquilizar a los lectores, ofreciéndoles historias cerradas de personajes cuya conducta queda explicada en sus motivaciones y en sus consecuencias.

A partir de estas teorías sobre su función antropológica y social, la novela, como género, e independientemente de las formas que tenga y de los temas que trate, podría ser considerada como un proceso de conocimiento, pues puede dar una explicación de las personas, de sus conductas, de los motivos por los que actúan y de las consecuencias de sus acciones:

> «En las novelas podemos conocer a las personas perfectamente y (...) podemos encontrar una compensación de lo oscuras que son en la vida real. En este sentido, la ficción es más verdad que la Historia, porque va más allá de lo visible (...), por eso las novelas pueden servirnos de alivio: nos hablan de una especie humana más comprensible y, por tanto, más manejable; nos ofrecen una ilusión de perspicacia y poder» (Forster, 1983: 69).

Otro crítico y novelista, A. Robbe-Grillet, se inclina también por una caracterización de la novela, y del arte en general, basada en su función social, si bien esa finalidad no consiste en dar respuestas a preguntas transcendentes (al menos por ahora), ni tampoco en tranquilizar, sino que es una forma de conocimiento, o de iniciarse en el conocimiento de mundos futuros y desconocidos:

> «Porque la función del arte no es nunca ilustrar una verdad —ni tan siquiera un interrogante— conocida anteriormente, sino traer al mundo preguntas (y también, quizás, en su día, respuestas) que no se conocen aún a sí mismas» (Robbe-Grillet, 1965: 16).

De todos modos, y si queremos incluir dentro de la definición de novela la diversidad de modelos que se han sucedido en la historia, hemos de reconocer que no todas cumplen esa función de tranquilizar al hombre renacentista, o al de sucesivas etapas de la historia occidental, inquieto por temas sociales o antropológicos, de carácter transcendente, pues hay novelas que tienen una función claramente expresiva, casi lírica, y son manifestación de una sujetividad, otras tienen una función preferentemente comunicativa y pretenden ser testimonio del autor ante unos lectores, otras pretenden y consiguen ser un testimonio del mundo representado y otras tienen una finalidad hedonista y van destinadas a proporcionar a su autor o al lector un placer estético, intelectual, o bien se conciben como un juego.

Para S. J. Schmidt las funciones del arte son fundamentalmente tres, y su teoría es perfectamente trasladable a la novela.

La primera función, de tipo cognitivo-reflexivo, se concreta en el hecho de que el lector recibe la novela y sigue un proceso de interpretación que toma como marco de referencias la realidad en la que vive y las convenciones sociales del grupo al que pertenece. El mundo ficcional de la novela se muestra como una variante del mundo vivido, y tomando a éste como ámbito referencial, el lector construye un sentido coherente para la novela (Schmidt: 1990). Tanto para identificar las referencias en el mundo empírico como para hacerlas coherentes en el mundo de ficción, el lector debe reflexionar y reconocer los términos de los mundos, de modo que la novela es el motivo de ese conocimiento o reconocimiento.

De la misma manera el conjunto de los valores morales existentes en una sociedad, la del lector, se toma como marco de referencias para interpretar de forma coherente las conductas de los personajes, y su contraste con una ética, natural o positiva, individual o de grupo, etc., por lo que puede recono-

cerse a la novela una segunda función de carácter moral social.

Las actitudes lúdicas de un autor o de un lector pueden proyectarse también sobre la novela, dando lugar a un discurso o a una lectura, respectivamente, cuya transcedencia se anule, para dejarlo reducido a un texto con fin en sí mismo, de placer o juego. Una función hedonista o lúdica es la que puede reconocerse en tales supuestos a la novela.

La función ético social atañe, pues, a la novela como confirmación, modificación o negación de las normas o valores vigentes en una sociedad. Los individuos de los distintos grupos sociales se sienten identificados, o bien rechazan, el mundo ficcional a través del sistema de normas de su propio grupo o estatus social, y así se puede hablar de una novela cortesana, de una novela burguesa, una novela urbana, etc., que ofrecen al individuo de esos grupos sociales un medio para afianzar su personalidad moral, mostrándoles su coherencia interna.

En la teoría de la novela propuesta por M. Bajtín, que analizaremos más adelante, sobre todo en referencia al discurso polifónico, destacamos unos presupuestos que permiten inducir un concepto del relato como proceso de conocimiento específico. Para el autor ruso hay tres tipos de relaciones:

1) entre objetos (entre cosas, entre fenómenos, entre objetos matemáticos, lógicos o lingüísticos);
2) entre un *sujeto y objetos:* son las que presiden el conocimiento científico, tanto el natural como el cultural, ya que en ambos casos se toma la dimensión de «objeto» incluso para los hechos o entes humanos (la «cosa muda»), y
3) entre *sujetos:* es una relación personalizada en la que el «Yo» considera la visión del «Tú» como si fuera otro «Yo».

En *La poética de Dostoievski,* afirma Bajtín que el novelista concibe al ser humano como un elemento sujetivo cuya identidad se forma en la búsqueda siempre abierta de los otros; la intersubjetividad, concebida como un «combate dialógico», es el camino para la idea: «el pensamiento humano se hace auténtico, se transforma en idea, solamente por medio de un contacto con otra idea, encarnada en la voz del otro, es decir, en su conciencia expresada por medio del discurso» (Bajtín, 1986). La

novela, constituida sobre el recurso técnico del dialogismo en su discurso polifónico, resulta ser un modo de conocimiento diferente del científico, un modo de acceder a las ideas y de descubrir su complejidad contrastando las palabras y actitudes de los diversos personajes, cada uno de los cuales aporta una voz al concierto general polifónico, integrado por la asimilación de las voces que, a su vez, ha oido y aceptado.

La función cognitiva y reflexiva de la novela sería la causa que da forma a un discurso polifónico, síntesis de las voces sociales de cada etapa histórica y cultural, el cual convierte a la novela en una especie de vademecum para el conocimiento de los hombres, a través del testimonio de sus voces.

Mientras el discurso monológico, propio de los relatos antiguos, suele buscar una identificación total y completa con una determinada linea de pensamiento y de acción, por el contrario, la novela de tendencia polifónica tiende a relativizar las diferentes posturas posibles ante los hechos, las ideas, las conductas. La primera pretende el asentimiento del lector; la segunda lo induce a la crítica de los valores morales que rigen el mundo de ficción presentado, en contrapunto con los que están vigentes en el mundo real en el que vive. Un camino para el conocimiento de los hombres lo proporcionaría la novela.

Podemos pensar también que el gusto por una clase de novelas está determinado por la identificación que siente el lector respecto al mundo que se le presenta, pues el culto por un tipo de belleza es un modo de elección y de presentación de un grupo social que se admira y se complace en su ser y suele servir al lector, o espectador en general, para distinguirse de la masa; en una especie de guerra civil permanente, que mantiene los distintos grupos sociales, cada individuo busca su identidad en su grupo; los diferentes estatus sociales, ponen por delante su gusto por una forma determinada de arte, o por un determinado tipo de relato, con el que se siente más cómodos, quizá no tanto porque responda a unas aficciones personales definidas, sino porque su grupo social lo toma como bandera; esto lleva a señalar autores malditos frente a autores bien vistos por un grupo ideológico, por una edad, por una profesión determinada, lo mismo que ocurre con la pintura, la música y cualquier forma de arte, e incluso por fenómenos sociales de otro tipo, como el deporte, el salir de día o el salir

de noche. La cohesión de grupo se ve reforzada por gustos artísticos, o contra artísticos comunes, aceptados dogmáticamente. El mundo de los intelectuales, que no está precisamente libre de mitos, suele rechazar sistemáticamente los folletines y los culebrones televisivos, por ejemplo, que, a su vez, sirven para tender puentes de conversación y de comunicación entre otras clases sociales, o para señalar disensiones en el grupo, como ocurre recientemente con autores como Vargas Llosa, o Antonio Gala, que defiende las telenovelas, o la novela rosa.

La función hedonística puede estar en relación con la sensación de dominio técnico, tanto en el momento de la creación de la novela como en el de lectura; y, sin duda, el lector busca placer en las novelas que presentan un mundo concorde con sus capacidades y experiencias sentimentales, vivenciales, emociales, etc., ya que los procesos de reconocimiento producen satisfacción en el lector. Por último, y en relación con la función hedonística de la novela, podemos considerar la tendencia antropológica hacia el juego, que justificaría tipos de novelas de intriga, policíacas, laberínticas, etc., y la tendencia a crear tensión retrasando los finales, o dando posibles combinaciones alternativas en la solución de los conflictos.

Para justificar el placer estético, y en general el gusto que se encuentra en la lectura, se han propuesto, además de razones formales o temáticas, es decir, razones que se pueden objetivar en la novela, otras causas, incluso de tipo biológico, localizadas en el proceso: cada autor y cada lector disfrutaría con unas determinadas formas de imaginación. El papel cognitivo del arte se desarrolla precisamente porque «activa el mecanismo de adaptación de la conciencia e impulsa el proceso de armonización del sujeto con su entorno» (Schmidt, 1990: 170 y ss.). Esta interpretación quedaría situada a medio camino entre la teoría del arte como conocimiento y el arte como placer.

La novela, desde esta tesis, no sólo suscitaría interrogantes y motivos de reflexión o daría respuesta a las preguntas que se le plantean al hombre como individuo o como número de una sociedad o de un grupo social (procesos de conocimiento), y no sólo representaría a un mundo cuyos valores se reconocen y se celebran (procesos de reconocimiento del «Yo» individual o social), sino que sería una forma de integración del hombre con su entorno (procesos de seguridad y de placer). Esto explicaría

el florecimiento del género novela en una sociedad urbana donde el inviduo se siente desplazado y oscurecido en una masa demasiado numerosa y amorfa. La alienación derivada de la vida anónima en las ciudades populosas sería paliada por la lectura de novelas creadoras de mundos ficcionales con los que el hombre, de forma individual y en ejercicio de su libre decisión, se identificaría intelectual, moral o hedonísticamente.

Sea la novela con su discurso polifónico, con sus temas o sus esquemas, un medio de interpretación del mundo, o una explicación para el conocimiento de mundos nuevos, bien sea un medio que tranquiliza al hombre al servirle de expresión o al ofrecerle respuestas a cuestiones antropológicas que se plantean respecto al pasado o al presente, o bien sea un ejercicio lúdico y hedonista que abre caminos para el desenvolvimiento de la propia personalidad, el hecho es que está ahí como una creación humana, con unas formas históricas en las que se reconocen relaciones intertextuales y vinculaciones de todo tipo con obras anteriores y con sistemas culturales coetáneos; como un producto humano que sufre cambios a lo largo del tiempo y mantiene relaciones formales y temáticas con otros géneros literarios, como el cuento, o la epopeya, y que se construye con unas unidades y unas categorías que pueden servirnos para su descripción (todas), para su caracterización (las redundantes) y para su definición (las específicas). En resumen, la novela se nos presenta como un objeto de estudio en el mundo de las creaciones humanas, como un género dentro del conjunto de la literatura, y con unas variantes muy diversas, que hacen difícil alcanzar una definición general.

Pensamos que la definición de la novela, en principio, se intenta como un .primer paso para conocer el género, y de ninguna manera como un modo de imponer límites, o un determinado esquema de relaciones, o como un modo de exigir que el texto dé prevalencia a unas unidades frente a otras; la definición no puede ser un mandato a favor de una categoría o de un aspecto determinado, y a la vez una negación de los demás. Aunque pueda haber novelas, y de hecho las hay, que respondan a unos esquemas en los que hay una «dominante» y dejan en un segundo plano a las demás unidades o categorías,

no puede basarse la definición general en los casos particulares, que dejarían fuera otros relatos con esquemas de otro tipo en los que tienen prevalencia otras unidades o relaciones.

Una definición puede ser descriptiva y puede apoyarse en una obra considerada paradigmática, pero tendrá que reconocer las variantes y ser abierta para que pueda abarcar el mayor número posible de los relatos que se han denominado o considerado «novela», reconociendo en ellos lo que tienen en común y señalando a la vez que esas unidades constantes pueden presentar formas, situaciones y relaciones múltiples en la multitud de variantes que se han dado históricamente (Bobes, 1985).

Esta forma de proceder, la inductiva, no es la única que puede seguir la investigación sobre la novela para alcanzar su definición y lograr unos conocimientos sobre ella; se puede partir de un modelo de análisis propuesto por una investigación anterior, o por un saber generalizado socialmente sobre lo que es la novela, y comprobar después cómo las obras particulares responden a ese esquema, es decir, se puede aplicar un método deductivo, que lógicamente se apoyará en la historia; no obstante, lo más frecuente en los estudios de narratología ha sido seguir un método en el que vayan alternando conceptos nuevos que se insertan en esquemas y conceptos ya conocidos, que se matizan, se amplían, o se rechazan con los análisis de nuevas obras, hasta que los cambios parciales llevan a constituir un paradigma distinto, que da lugar a una situación epistemológica diferente, como ocurre en todas las investigaciones científicas (Popper).

De momento vamos a partir de una convención que es aceptable en la investigación científica y que nos permite actuar deductivamente y contrastar la teoría con los datos concretos. La convención consiste en admitir para el objeto de estudio una definición social, precientífica, es decir, partir de un conocimiento vulgar (doxa), aceptando la definición verbal que puede encontrarse en el Diccionario, donde se supone que está recogido el saber socialmente aceptado sobre lo que es un objeto de estudio, en nuestro caso, la «novela», y después considerar las posibilidades que tiene de convertirse en objeto adecuado para una investigación científica.

Según de DRAE, «novela», como término de la lengua española actual designa una «obra literaria en que se narra una

acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de pasiones y de costumbres»

En esta definición verbal se tienen en cuenta un modo de presentación (la narrativa), una materia (el mundo ficcional creado), una finalidad (causar placer estético), unos receptores (el lector, lo cual significa integrarla en un proceso de comunicación), unas formas (descripción o pintura) y unos temas (sucesos interesantes, que pueden ser subjetivos: pasiones, u objetivos: costumbres). Advertimos que faltan en esta definición algunos elementos que consideramos sustanciales; son la figura del narrador y el carácter polifónico del discurso y, por el contrario, se incluyen algunos rasgos que no son específicos, por ejemplo, el que sea literaria, pues hay novelas no literarias.

De momento puede servirnos esta definición, junto con las descripciones que vamos incluyendo, como punto de partida para el estudio de los elementos arquitectónicos de la trama, que hemos enumerado más arriba y cuyo análisis integraremos en un esquema que comprende el capítulo de *Sintaxis;* pasaremos luego a una interpretación del valor y sentido que las unidades, las relaciones y los esquemas sintácticos adquieren en el argumento, al considerarlos en el lugar relativo respecto al centro que ocupa el narrador en toda novela, y que situaremos en un capítulo dedicado a *Semántica;* y, por último, determinaremos las relaciones que el texto pueda mantener con el autor, los lectores o las circunstancias sociales y los sistemas culturales en que se escribe o se lee, es decir, daremos un enfoque *Pragmático* al estudio de la novela. Con el análisis de estos tres aspectos estamos siguiendo un esquema semiótico, tal como lo propuso Ch. Morris, y pensamos alcanzar un conocimiento amplio de la novela y de sus categorías y unidades más específicos, al considerarla como un signo literario, y como un medio intersubjetivo en un proceso de comunicación social.

Después de señalar los esquemas, de identificar las unidades y sus relaciones, y después de interpretar los valores que pueda tener el texto según las formas de presentar sus mundos de ficción y el modo de situarlos con el marco de la realidad y en el esquema lógico que les da sentido, quizá podamos proponer una definición más precisa o más completa de la novela, y podremos diferenciarla de otras obras literarias más o menos

próximas en las formas que presentan y en los temas que tratan. Y, a falta de rasgos específicos, señalaremos hechos de frecuencia y de concurrencia en el discurso de la novela, frente al que tienen otros géneros.

Por de pronto añadiremos a la definición verbal de novela la necesidad de insistir, para su conocimiento, en aquellos aspectos que consideramos más diferenciales y están siempre presentes en las novelas, aunque no sean específicos de ella, porque se encuentran también en otras obras, artísticas o no creadas por el hombre.

Creemos que en este sentido destacan como rasgos constantes de la novela:

a) su *discurso polifónico* ;
b) la presencia de unas determinadas *unidades sintácticas* (funciones, actantes, cronotopo);
c) un *esquema* que mantiene en unas determinadas relaciones esas categorías organizándolas en torno a la unidad dominante, y que, por tanto, podrá ser de un tipo preferentemente funcional, actancial o cronotópica; y
d) un hecho, que genera unos valores semánticos porque orienta todas las unidades sintácticas, sea cual sea la dominante, hacia un sentido: la presencia en toda novela de un narrador que sirve de centro para establecer un punto de vista, unas voces, unas distancias y un tono narrativo.

Particularmente el discurso polifónico y el narrador caracterizarían a la novela frente al texto dramático y al lírico, mientras que las unidades y los esquemas son categorías que se encuentran también en los otros géneros y en otros tipos de relato, como el cuento o el poema épico. Insistimos, no obstante, que su presencia en la novela es una constante y que alcanzan en su discurso unas formas diferenciadas de las que suelen tener en otras obras humanas.

Es importante destacar que esas categorías y unidades, que se repiten en otros géneros, tienen en la novela un tratamiento especial, debido precisamente a la presencia de un narrador y a la posibilidad de combinar las voces de los personajes con la del narrador mismo, dando lugar siempre a un discurso polifónico, típico de la novela. El esquema de relaciones estructurales se establece tomando como centro al narrador, cosa que no

puede ocurrir en el texto dramático ni en el lírico, y es también la voz del narrador la que convierte el discurso de la novela en discurso polifónico con unas posibilidades que no suelen tener los otros géneros.

Creemos, pues, que la presencia del narrador caracteriza a la novela y ofrece especiales modos de relación a los elementos que en ella intervienen, a la vez que es la causa de un discurso polifónico al sumar a su voz y filtrar por ella las voces de los personajes, que en el texto dramático se dejan oir directamente y en el texto lírico ofrece otras modalidades, en relación más directa con el autor.

Veamos primero cómo se presenta el proceso semiótico exterior de la novela, es decir, el proceso de comunicación del que forma parte como elemento intersubjetivo y también cuál es el proceso semiótico que se da en el interior de la novela, en su discurso, y después pasaremos a señalar sus límites respecto al cuento y analizaremos, por último, la polifonía, antes de pasar a la descripción y al análisis de las unidades sintácticas.

Previamente hemos de señalar que la novela se ofrece como un discurso en el que sincréticamente están incluídas todas las unidades, las categorías y las relaciones que el crítico descubre (o ¿proyecta? sobre un texto que responde). Ninguno de los aspectos que consideremos, a los que daremos un nombre (historia, argumento, discurso), o de las unidades sintácticas de las que hablemos como elementos de construcción (función, actante, cronotopo), son unidades discretas en el texto del relato, es decir, no son separables formalmente en el discurso, sino que están contenidos sincréticamente en él, y no digamos ya los valores semánticos, a los que se accede por un proceso de interpretación, no de identificación textual discontinua, o bien las relaciones pragmáticas, no objetivables directamente en ninguno de los elementos formales del texto, pues son el resultado de contrastar la novela con otros sistemas culturales exteriores, o con los sujetos de su producción.

La literatura no es un fenómeno cultural aislado o cerrado sobre sí mismo, suele presentarse en unas relaciones más o menos intensas con el resto de los sistemas culturales coexistentes, con los que mantiene unas relaciones dinámicas, una interacción continuada. Bajtín opina a este respecto que no es tan interesante estudiar la especificidad de la novela, como ver sus relaciones dialógicas con el contexto de la vida cultural:

«se ha prestado durante mucho tiempo una atención particular al problema de la especificidad de la literatura (...) y se han ignorado deliberadamente los problemas de interdependencia y de interacción entre los diversos campos de la cultura (...una actitud semejante hace imposible el acceso a la profundidad de las grandes obras y la literatura toma entonces el aspecto de una cosa insignificante, frívola» (Bajtín, 1985).

Aspectos de un esquema conjunto (discurso, historia y argumento), unidades relativamente formales o formalizadas en la sintaxis, valores que se interpretan en la semántica y relaciones en marcos de referencia externos al texto, son los objetos directos de la investigación semiológica de la novela.

El esquema que vamos a seguir en estos análisis tiene un carácter metodológico, en ningún caso pensamos que pueda tener un valor ontológico, por eso creemos que no es necesario admitir que está en el texto, puede ser que se proyecte sobre él, y que en todo caso basta con que el texto responda. Este problema, de carácter filosófico no lo planteamos directamente, aunque lo señalamos para tomar la postura inicial en la investigación.

La novela no es, o no tiene por qué ser, ni por qué incluir el esquema que proponemos, únicamente responde a él, o así nos lo parece, y esto es suficiente, si no vamos más allá de una metodología: el reconocer convencionalidad del esquema puede alejar la tentación de dogmatismos y de falacias referenciales. Y esto se aplica no sólo al texto, como exigen los formalismos, sino también las relaciones extratextuales con los sistemas envolventes, es decir, los aspectos pragmáticos que puedan señalarse. La descripción y el análisis se agotan en las posibles explicaciones, pero creemos que estamos ante una investigación cultural que debe dar un paso hacia la comprensión del conjunto y puede ir más allá de lo objetivo, a lo intersubjetivo, que si no alcanza a ser exacto ni general, es netamente humano, y es un paso más allá de la mera subjetividad. Al elegir un esquema convencional determinado, el semiológico, lo hacemos pensando que es el más amplio y adecuado en este momento para alcanzar una comprensión del conjunto de la novela a través de las distintas partes que tiene el esquema y de las

unidades, valores y relaciones que pueden estudiarse en todo relato.

## 1.2. La novela como proceso recursivo de comunicación: autor / lector; narrador / narratario

La novela es un texto narrativo de carácter ficcional, de cierta extensión; pragmáticamente es un medio intersubjetivo en un proceso de comunicación a distancia, de valor literario, aunque no necesariamente, entre un sujeto, el autor, y otro sujeto, el lector, y tiene una finalidad, según unos social (tranquiliza al lector con explicaciones sobre las conductas y las relaciones humanas), según otros antropológica (da respuesta a las preguntas transcendentes que se hace todo hombre), según otros estética (causa placer estético) o gnoseológica (es un proceso de conocimiento que explica o plantea cuestiones pasadas, presentes y futuras), y según otros lúdica (sirve de entretenimiento). En resumen, la novela es una obra narrativa (con todas las unidades y relaciones propias del relato), que se explicaría por relación a unas constantes de principios o fines generales: estéticos, antropológicos, sociales, gnoseológicos, hedonistas, lúdicos y que interviene en un proceso semiótico de comunicación a distancia. La novela resulta ser un tipo de comunicación social, con una expresión estética, que la sitúa como un proceso de interacción entre el sujeto-autor, el objeto (discurso con sus unidades: personajes, acciones, tiempos y espacios) y unos receptores que la leen individualmente.

La novela puede ser estudiada bajo todos esos aspectos, como el producto de un sujeto, como un medio para determinadas relaciones sociales, como un acto social que produce unos efectos y unas reacciones, etc., y también como un objeto que puede considerarse en sí mismo, en un análisis inmanente referido al conjunto del texto y sus aspectos, o a cualquiera de sus unidades y categorías o a las relaciones de su esquema.

Creemos que la novela, al igual que toda obra literaria, puede ser considerada en su discurso, como reproducción mimética de un proceso semiótico específico, que la diferencia de obras pertenecientes a otros géneros cuyo proceso textual es reproducción mimética de un proceso verbal de carácter expre-

sivo (la lírica), o de un proceso verbal interactivo, de carácter dialogado, en el que pueden intervenir también signos no verbales (la dramática) (Bobes, 1989). Aunque no puede hablarse de una correspondencia unívoca entre géneros literarios y determinados procesos semióticos manifestados en formas lingüísticas específicas, sí es posible hablar de la mayor frecuencia de uso en cada uno de ellos, respecto de esquemas elocutivos: la narración sigue procesos de comunicación y utiliza la prosa, la lírica mimetiza los de expresión y suele medir el lenguaje para establecer un ritmo, la dramática realiza procesos de interacción y usa generalmente el diálogo en su discurso.

Toda obra literaria utiliza como medio de expresión el lenguaje; toda obra literaria entra en un proceso de comunicación a distancia; toda obra literaria es el elemento intersubjetivo de un proceso semiótico de dialogismo entre el lector y el autor, en una relación en la que se reconocen dos sujetos, un autor que escribe para un lector, y un lector que condiciona la forma de escribir del autor, proyectando sobre él un efecto *feedback;* pero, como se trata de un proceso de comunicación a distancia, quien interviene en ese dialogismo (nunca diálogo, por más que se ha dicho y repetido) no es el lector real, sino la idea que el autor se forma de su lector: para él elige unos temas determinados; pensando en él les da un orden y busca la forma más adecuada para desarrollarlos, la expresión lingüística más eficaz, el modo más interesante de presentarlos, según el fin que se propone. Esta relación dialógica se da en toda obra literaria y, en realidad, con intensidad mayor o menor, en todo texto que utilice para su expresión los signos de un código, verbal o no verbal, que sea conocido y admitido en una sociedad, pues siempre el emisor utiliza las formas de expresión como estrategia para llegar a un receptor, y, por tanto, actúa en una relación dual: él y otro, que lo condiciona al tenerlo en cuenta. El autor no escribe por escribir, como ejercicio sin fin, escribe para un lector que lo entiende porque conoce las claves de su discurso, el código de su sistema de signos.

Apoyándose en la recursividad del lenguaje, es decir, en su capacidad de reproducir en el discurso el mismo proceso que lo genera y de preguntar sobre sus formas (sintácticas), por sus valores (semánticos) y por sus relaciones (pragmáticas), el enunciado lingüístico que es el texto literario narrativo propo-

ne y resuelve dentro de sus propios límites unas determinadas relaciones semióticas entre el autor y el lector mediante unos sujetos ficcionales textualizados: un narrador y un narratario, que pueden aparecer representados mediante signos lingüísticos directos e índices en el discurso o permanecer latentes, con indicios e informes textuales solamente indirectos, mediante los cuales inducimos la figura y las funciones que tiene el narrador y el narratario implícitos en cada texto narrativo.

La novela, frente a otros géneros literarios, reproduce en su propio discurso un proceso de comunicación semejante al que se da entre el autor, la obra y el lector reales. Dentro de su texto, el discurso da figura a un emisor, el narrador, y también a un narratario, o receptor interno: un autor, Cervantes, entrega una obra, el *Quijote,* a sus lectores, nosotros. Esa obra, el *Quijote,* en su discurso ha creado un narrador, que cambia en varias ocasiones, que se manifiesta de formas distintas y se dirige a varios narratarios mediante apelaciones concretas, que pueden textualizarse directa o indirectamente.

Todas las novelas presentan este efecto de recursividad y cada una lo hace de forma diferente, combinando diversas posibilidades respecto al narrador, al discurso y al narratario. La relación dialógica autor-obra-lector es siempre la misma; la relación literaria establecida en el texto, narrador-narratario, puede ser siempre diferente y puede formar cuadros muy distintos combinando en ellos varias circunstancias de voz, de desdoblamientos, de distancias, de perspectivas o de modos.

Para aclarar mejor las posibilidades generales de la recursividad textual en la novela, tenemos que volver a la figura de un narrador cuya voz es la que se deja oir de modo inmediato y tiene competencia sobre las voces de sus personajes cediéndoles, si acaso, alguna de sus funciones; de este modo puede crear una yuxtaposición de discursos, cada uno de los cuales tiene un narrador en diferentes funciones y puede establecer una relación peculiar con sus correspondientes narratarios en el discurso de la novela. Porque la función del narrador no se limita a narrar, puede ampliarse a la propia de un técnico de montaje de episodios; el narrador puede ser también comentarista, interior o voz *in off,* que aclara relaciones o términos del discurso o de la historia; el narrador puede presentarse como un censor, un moralista, establecer el canon de cualquier tipo,

con una función valorativa. Cada una de estas funciones que le corresponden puede delegarlas en personajes, originando desdoblamientos funcionales de las figuras del texto.

Puede presentarse también otra situación: un narrador cuenta que le han contado, es decir, hace relato de palabras e incluye en la suya la voz de otros narradores, con lo que se alcanza el discurso polifónico con sólo una voz textual que acoge los ecos de otras voces; el desdoblamiento no está en los personajes, por relación a las funciones, sino en el narrador, que se hace complejo.

De este modo es posible, además de una espacialización de voces en yuxtaposición, la integración de unas en otras por subordinación. Estas posibilidades se han analizado en el discurso como la categoría «voz» y se refieren a las *relaciones horizontales* entre varias voces que actúan narrando (primero cuenta uno, luego cuenta el otro, en sucesividad), y a las *relaciones verticales* de varias voces que se integran en una sola (uno cuenta que ha oido que otros contaban lo que él ahora cuenta), mediante un artificio que generalmente consiste en que el narrador no da el relato como suyo, sino que lo presenta en un metarrelato haciendo una historia de la historia (Bobes, 1992).

Y todavía cabe otra posibilidad, y es que el narrador hable de su discurso, en un metadiscurso, o que uno hable en un metadiscurso del discurso de otro. En estos casos un discurso con su narrador envuelve el discurso de otro narrador, o el discurso que en otra ocasión ha hecho el primer narrador. De estas actitudes pueden derivarse varios tipos de relato: una historia con una metahistoria, un discurso con un metadiscurso, que pueden ser concurrentes en un mismo texto narrativo, como ocurre por ejemplo en el relato de J. Cortázar *Las babas del diablo;* las variantes son ilimitadas, porque son efecto de la combinación de varios factores, que repercuten unos en otros, y del número variable que se tenga en cuenta en cada caso.

Hay algunas propuestas para clasificar los casos más destacados y repetidos y para señalar las distintas posibilidades de relación entre los sujetos del proceso comunicativo que reproduce la novela en su discurso. En la realidad social de la literatura, el autor se corresponde con el lector, ambos personas físicas, entre las cuales no hay más relación que la que se

da a través de la obra en un proceso semiótico de comunicación a distancia, con un código admitido por ambos, que es el lingüístico, con las convenciones que son propias del género (por ejemplo, el aceptar como si fuese verdadero lo que se cuenta, el seguir una lógica temporal específica, etc.) y con la consiguiente generación de un dialogismo (no diálogo). La realidad queda fuera del texto de la obra literaria, pues estos sujetos se ponen en relación solamente a través de la obra no dentro de ella, a no ser en casos excepcionales, porque se conozcan, pero esto es siempre indiferente para el proceso semiótico literario. Los mundos de ficción que crea el relato no admiten al autor ni al lector reales.

Si el relato incluye en su discurso un metarrelato, entonces surge una pareja de personas fictas, a la que se ha denominado «autor implícito no representado / lector implícito no representado», en el caso de que no se hagan presentes en el discurso, porque si pasan esa frontera del metadiscurso al discurso (nunca al argumento y menos a la historia, donde no pueden penetrar), entonces surge una nuevo par, el «autor implícito representado / lector implícito representado». Por último, en el relato hay siempre un narrador que se corresponde con un narratario; ambos son categorías ampliamente estudiadas en la historia de la teoría de la novela, (Pozuelo, 1978; Villanueva, 1984: 348).

Haciendo un resumen de todas estas posibilidades y variantes, podemos decir que, aparte de la realidad donde está la pareja autor-lector, en la novela hay un narrador, que pudiéramos denominar «general», que cuenta o describe desde fuera del texto y no aparece para nada en él, pero se sabe que existe porque si algo está contado, alguien lo ha contado; en todo discurso hay un «Yo» que cuenta, que puede quedar al margen de su discurso, pero que puede pasar a él, en cuyo caso estaríamos ante un segundo grado: un narrador que se introduce mediante un «Yo» en el discurso, que sería un narrador no modalizado, no personalizado; la presencia de un «Yo» de este tipo en el discurso no es más que la textualización de ese narrador que hemos denominado «general», es decir, el sujeto del proceso de enunciación que está siempre latente y que cuando pasa al discurso podemos considerarlo «narrador general textualizado». Un tercer grado sería el caso de un narrador

que aparece en el texto ya modalizado por una determinada función (contar, narrar, editar, comentar, etc.) o personalizado, es decir, con algún lexema caracterizador, por ejemplo, *Yo, amigo del personaje, cuento que, (La Cárcel de amor),* es decir, ya no es solamente el sujeto del proceso locutivo, que esté o no está expresado, existe, sino que es una persona individualizada como persona, no sólo como hablante, y en una función concreta, de amistad, de intermediario, de coordinador, de testigo, etc.

La figura del «narrador» fue analizada antes y más ampliamente que la del «narratario» como creación textual, como representación del autor en el discurso; hoy se tiene en consideración también a la figura del lector en el texto, el narratario, que puede estar de una forma explícita o de una forma implícita. Generalmente constituyen una pareja que suele mostrarse en correlación, es decir, que a una forma de fingir el narrador corresponde casi siempre la misma forma de fingir el narratario, o lector interno. Las dos categorías, narrador y narratario han sido objeto de estudios, que reseñamos.

El primero que habló directamente de un «autor implícito» fue W. Booth *(The Rhetoric of Fiction,* 1961) y se refiere al narrador que no toma la palabra y que existe tanto en la novela como en el teatro. A partir de sus afirmaciones se irá perfilando la figura del «narrador» que hoy se considera como uno de las categorías más características de la novela.

Barthes se refiere al autor material de la novela y advierte que no puede confundirse con el narrador *(Comunicación, 8,* 1966). Todorov distingue también entre narrador y autor y recoge la propuesta de Pouillon *(Tiempo y novela,* 1946).

Las funciones del narrador, según Genette, son diversas: rectora (organiza el discurso de la novela), comunicativa (fática y conativa), testimonial (relación afectiva, moral o intelectual del narrador con la historia que cuenta), e ideológica (comentarios didácticos, filosóficos y explicativos sobre la acción o sobre los personajes).

Los índices directos del narrador y del narratario en el texto son los deícticos personales, espaciales y temporales, y es frecuente que algunos críticos expongan teorías en las que se interfieren las categorías del narrador y narratario con los procesos lingüísticos del discurso, es decir, identifican las figu-

ras denotadas con las unidades lingüísticas que las denotan. Bourneuf y Oullet afirman que

> «corresponde a un "proyecto" determinado la elección por parte del autor entre el disminuir su presencia detrás de un él impersonal, un yo que monologa o un tú misterioso, y establecer un intermediario visible entre él y su creación: el pacto narrativo es el fundamento, explícito o no, del tipo de relaciones deseadas y establecidas entre autor y lector virtual, por una parte, y narrador y narratario, por otra» (Bourneuf y Ouellet, 1975: 95).

A finales del siglo XIX, se abre paso la tesis, mantenida por H. James de que la novela más que narrar *(telling)* debía mostrar *(showing).* Las teorías sobre dos formas de discurso narrativo tenían antiguos precedentes, pues es conocido el texto de Platón en el que distingue la diégesis (narración) y la mimesis (mostración), a propósito del pasaje de la *Ilíada* en que Crises, sacerdote de Apolo, suplica que le devuelvan a su hija Criseida, con palabras que el narrador puede repetir tal como las ha dicho el sacerdote, o «narrándolas». En relación con los conceptos de «diégesis / mimesis», surgen otros como los de «narrar / mostrar», «relato de palabras / relato de acciones», referidos a la materia contada (historia) y «lenguaje directo / lenguaje indirecto», referidos a la palabra (discurso). Además afectan a otras categorías del relato, como el tiempo (presente / pasado) y la distancia (directamente / con persona interpuesta), pues, según hemos anunciado más arriba, el discurso narrativo presenta sincréticamente diversas funciones y varios aspectos que sólo metodológicamente consideramos como unidades discretas. James se refiere particularmente al hecho de que el mostrar *(showing)* consigue la desaparición textual del narrador, puesto que la historia parece contarse sóla, y no mediante el testimonio verbal de un narrador, o persona interpuesta *(telling).*

En 1920 con la publicación en Estados Unidos de *The Craft of Fiction,* de P. Lubbock, la distinción entre narrar y mostrar llegó a convertirse en la piedra de toque en el estudio y valoración de la novela. A propósito de *Madame Bovary* afirma Lubbock que «el arte de la novela no comienza hasta que el

novelista piensa en su historia como una materia que debe ser mostrada, de manera que se cuente a sí misma». El autor no tiene que someterse a fórmulas tradicionales o nuevas porque «la única ley que obliga siempre al novelista, no importa en qué dirección vaya, es la necesidad de ser consecuente con algún plan, y seguir el principio que haya adoptado»; la lógica de la narración está contenida en sus propios límites de modo que la novela impone su ser, se cuenta a sí misma.

Otros autores como N. Friedman, C. Brooks y R. P. Warren, etc. han propuesto descender de la omnisciencia autorial a la visión propia de una persona, y del contar al mostrar como visiones y actitudes del narrador más próximas a la realidad del hombre.

En relación con el narrador y el «autor implícito», Booth había considerado también la categoría de «distancia», que puede ser de tres tipos: temporal, espacial y existencial. Esta última se refiere a la distancia en la vida psíquica, intelectual, oral, experiencial, lingüística, social, etc. de los personajes, tomando siempre como centro al centro narrador. También se ha precisado la relación que el narrador puede tener respecto a la materia que cuenta: se considera narrador homodiegético o intradiegético aquel que participa en los hechos, sin establecer distancia física respecto a ellos; y narrador heterodiegético aquel que está a una distancia de los hechos y no participa en ellos, es ajeno a la historia, a no ser como narrador. Y, por último, el narrador puede adoptar, respecto a la materia que cuenta, el convencionalismo de que conoce toda la historia (omnisciencia), que sabe sólo una parte (deficiencia), o bien que sabe lo mismo que un personaje (equisciencia).

O. Tacca (1973) y los chilenos R. Jara y F. Moreno (1972) modifican y elaboran la noción de autor implícito y matizan las relaciones que el narrador establece con las otras categorías semánticas del relato. Van Dijk, Schmidt, Weinrich, desde una perspectiva de lógica modal de la narratividad, consideran que toda obra incluye un esquema autorial. Foucault (1969) y después M. Corti (1976) afirman que el autor se introduce en su obra como narrador dándole al discurso una forma especial y concreta en cada caso.

Podemos comprobar que en relación al narrador se involucran diferentes categorías: voz, distancia, conocimiento (par-

cial, omnisciente), etc. y que siempre el narrador se constituye en centro de un esquema de sentido que se manifiesta de modos diversos en cada una de las novelas, para darle una forma propia y unos valores semánticos y relacionales que la distinguen entre las otras novelas. En el capítulo destinado a *Semántica* de la novela analizaremos cada una de las categorías que ahora sólo reseñamos por relación a la figura del narrador.

Creemos que es específico de la novela, la presencia textual de un narrador, patente o latente en el discurso, bajo una forma u otra y que es fundamental para la creación de sentido el que se coloque a una distancia de las acciones de sus personajes, que asuma una determinada voz o armonice un concierto de voces en una polifonía más o menos amplia, que focalice desde un determinado personaje o que utilice un lenguaje directo o indirecto, etc., por ello, trataremos en el capítulo de Semántica todas las relaciones que, centradas en el narrador, crean un sentido a partir de la materia que constituye la historia de la novela.

G. Prince establece una distinción muy clara entre narratario y lector real, lector virtual y lector ideal: el narratario es el destinatario de la narración efectuada por el narrador. El lector ficticio es una creación del argumento de la novela, y puede ser un lector ideal, diseñado por el autor directamente o exigido por el texto: el que tenga la competencia necesaria para entenderlo; o un lector virtual, es decir, el que, por entender el código del sistema en que esté escrito, puede leer la novela convirtiéndose así en lector real. Prince afirma que es posible estudiar la novela desde el punto de vista del lector, siguiendo las señales que el texto dedica a configurarlo (Prince, 1973). Este punto de mira proporciona un buen conocimiento de la novela porque puede descubrir los recursos de su funcionamiento y está situado en la linea estructural que desarrolla Rifaterre a propósito de las «estretegias» del texto como medios para despertar y mantener la atención del lector. La interpretación de la novela desde la Estética de la Recepción seguirá este mismo principio.

En un estudio histórico o desde una perspectiva autobiográfica de la literatura, resulta poco probable que alcance relieve el lector, pero en cuanto la teoría se centra en la obra y se admite que un texto puede tener más de una lectura, empieza

a cobrar fuerza propia la figura del lector, al que se le asignará el papel decisivo de completar el acto de creación con el acto de lectura para fijar un sentido entre los varios que puede tener el texto artístico. Mayor interés aún alcanzará el lector cuando la obra literaria se considera sémicamente como elemento de un proceso de comunicación y como objeto intersubjetivo de una relación verbal e ideológica entre el autor y al lector.

La figura del lector como categoría del relato se ha incorporado tarde a la narratología, a pesar de que a lo largo de la historia de la teoría literaria hay indicios de su presencia en el trasfondo de concepciones sobre el origen, los efectos o las relaciones entre los sujetos del relato. La teoría aristotélica de la catarsis tiene en cuenta al espectador de la tragedia a la hora de definir este género literario por su finalidad social; las teorías del pseudo Longino sobre lo sublime, las estéticas medievales sobre la visión, la estética kantiana basada en el criterio del gusto y algunas direcciones teóricas actuales (la hermenéutica, principalmente la de Gadamer, la sociología, la fenomenología, la estética de la interpretación de Pareyson...) proponen explicaciones de la obra literaria que, en general, tienen en cuenta a los lectores, de forma explícita o implícita, como uno de los términos del proceso literario y para justificar formas de relación, de interacción, etc., con el autor, o bien, con el texto. Destacamos que en la teoría fenomenológica de la literatura, Ingarden considera la obra como un esquema que no termina sino en la interpretación del destinatario, o como la oferta de caminos diversos entre los cuales el lector puede y debe elegir, porque el lector se constituye en el intérprete de la obra previsto en el discurso.

La figura del lector cobra también interés en el método psicocrítico, porque para el psicoanálisis literario, a la vez que se perfila la personalidad inconsciente del autor a partir de las figuras fingidas del personaje o del narrador, también queda perfilado el lector y en cierto modo incluso el crítico de una obra determinada, por sus gustos y preferencias. Como dice J. B. Pontalis en una entrevista publicada en la revista *VH 101* (1970), «*El Moisés de Miguel Ángel* no es un ensayo sobre Miguel Ángel. Freud se pregunta por qué le atrae este Moisés». El lector que se interesa por un autor o una obra no suele

tomarlos en su totalidad, sino que suele limitarse a aspectos concretos que llaman su atención con más fuerza, y efectivamente Freud había hablado de «la extrañeza inquietante» que producían algunas obras, a él concretamente le suscitaban ese sentimiento las pinturas de Leonardo, algunas esculturas de Miguel Ángel, como el Moisés, las novelas de Dostoievski, particularmente *Los hermanos Karamazov,* etc., pero no a todos los lectores les producen ese efecto las mismas obras o alguno de sus aspectos, y no se interesan por un estudio sistemático que se extienda a toda la obra de un autor, o a todas las obras de una época; cada lector se define en sus relaciones con el texto, porque elige los que le inquietan o le subyugan y habrá que ver cuáles son los estímulos de un texto para conseguir que unos determinados lectores queden impresionados, pero también qué temperamento o qué cualidades tienen los lectores que se impresionan ante un texto determinado: la obra elige así sus propios lectores, con unas cualidades a veces muy concretas, de la misma manera que los lectores eligen sus obras movidos por el gusto o por tendencias e inclinaciones no conscientes.

La Estética de la Recepción es la teoría que de un modo manifiesto introdujo la figura del lector como categoría literaria. Holub (1984) encuentra antecedentes de la Estética de la Recepción de Constanza en algunas nociones definidas por el formalismo, como la de «artificio», «extrañamiento», «dominante», etc. en las que el papel del lector es fundamental para explicar el efecto estético, además de contribuir a la explicación de la comunicación literaria. También podríamos considerar como antecedente de la Estética de la Recepción la tesis de Tomachevski sobre el lector, según la cual las transposiciones temporales son realmente estrategias para captar la atención del lector o para orientarlo en una determinada dirección interpretativa, y son, por tanto, índices indirectos que señalan la figura del lector, porque la narración se hace contando con él: con su curiosidad, cuando se le adelantan cosas, que suponen que se juega con su memoria, pues debe guardarlas para situarlas luego donde convenga y conseguir así una lectura coherente que le permita descifrar la intriga que pueda suscitarse mediante una *Vorgeschichte* (adelantamiento de motivos) o de una *Nachgeschichte* (retraso de motivos).

La semiología, al considerar la obra de arte literario como un elemento en un proceso de comunicación, siempre contó con el lector como término: la curiosidad, la impaciencia, la memoria, la inteligencia interpretativa del lector son condiciones necesarias para que se produzca una comunicación literaria eficaz. De modo directo, o situándolo entre sus presupuestos, muchas teorías han contado con la figura del lector, y es lógico que así sea, puesto que interviene en el proceso de la novela y, dada la recursividad del discurso novelesco, también puede hacerse presente como figura ficticia en el texto.

La novela es una obra literaria en la que se establece una relación entre un narrador y un narratario, figuras textualizadas de un autor y un lector, que son los sujetos de un proceso recursivo de comunicación literaria.

La novela es una historia literaria en prosa, narrativizada, que inicia un proceso de comunicación a distancia entre el autor y el lector, que recursivamente se reproduce en el discurso como un proceso de comunicación entre un narrador y un narratario; cuenta además la novela con otro rasgo, que analizaremos al final de este capítulo, el discurso polifónico. Existen otras obras literarias que se realizan con el mismo esquema: la novela corta y el cuento, pero tienen algunas diferencias que trataremos de señalar, si es posible, en sus límites. El cuento y la novela corta se diferencian de la novela no sólo por la extensión, sino porque tienen caracteres estructurales diferentes, que derivan, eso sí, de la extensión; el cuento no sigue la intención novelesca de representar la vida humana en su totalidad, o dar cuenta de la formación de un personaje, pues su estilo rápido no permite análisis minuciosos del mundo interior o exterior de los personajes; la novela corta es la representación de un acontecimiento sin la amplitud de una novela, por lo que no suele dedicar espacio a la descripción minuciosa de ambientes o de personajes; esto da mayor vivacidad al ritmo y sitúa la historia en acontecimientos, más que en el análisis psicológico de los personajes y de sus conductas. Vamos a ver más detalladamente las diferencias y similitudes de la novela y estas otras narraciones más breves, particularmente el cuento.

## 1.3. La novela y el cuento

Con cierta frecuencia se ha relacionado genética e históricamente la novela con el cuento, y se ha mantenido la tesis de que en principio la novela es simplemente un conjunto de cuentos: varios relatos breves, unidos de formas que pueden ser muy diversas, por un espacio común, o por un elemento coordinador, que puede ser un personaje, o un objeto, o una idea, etc., se convierten en un relato extenso, en una novela.

Esta tesis necesita admitir como presupuesto que la novela y el cuento se distinguen sólo por la extensión, y aunque efectivamente el cuento suele ser una narración breve y la novela suele ser un relato más extenso, sin embargo, las diferencias son más complejas. Conviene quizá presentar algunos datos y algunas teorías sobre el cuento para poder argumentar sobre las diferencias y semejanzas que tiene respecto a la novela.

Tomachevski, en «Los géneros narrativos» (1982: 252 y ss.), afirma que las obras narrativas se dividen en dos categorías, la forma pequeña (cuento) y la de grandes dimensiones (novela).

Este rasgo de la extensión, que puede parecer a primera vista sólo formal, e incluso trivial, no lo es. Las dimensiones de la obra condicionan la forma en que el autor ha podido servirse de los motivos de la historia para realizar el paso de ésta a la trama. El cuento es, por lo general, una historia sencilla, con una sola veta narrativa que sigue una cadena de situaciones nucleares, en forma lineal y sucesiva, sin detenerse mucho en los motivos libres; por el contrario, en la novela es frecuente la exposición retrasada, las transposiciones temporales, la repetición de motivos destacados funcional o semánticamente, y también son frecuentes los cambios de focalización y de distancia entre el narrador y los personajes, y, según las épocas, o según las concepciones dominantes sobre el arte, sobre las posibilidades de conocimiento, o bien sobre el hombre, etc., se introducen motivos libres con mayor o menor profusión, o divagaciones y descripciones que detienen la narración, porque son motivos estáticos.

El cuento es, pues, una narración sencilla, de corta extensión y de desarrollo generalmente lineal, progresiva o regresivamente, que suele desarrollar una anécdota, cuyo final suele

ser sorprendente y, a veces, fuera de la linea narrativa que se ha seguido en el discurso. Tomachevski lo caracteriza frente a la novela por el final inesperado y cree que cuando la novela adopta un desenlace sorprendente es porque está influida por el cuento, ya que en caso contrario, la novela camina hacia su final por desarrollo interno de las virtualidades que ha ido ofreciendo el discurso.

El cuento suele tener pocos personajes y éstos asumen, generalmente, un carácter funcional, por lo que no suelen tener una presentación minuciosa, tanto por lo que se refiere a su descripción física, como a su posible estudio psicológico.

Es frecuente que en el cuento se haga intervenir un narrador en cuyo nombre se narra el cuento propiamente dicho, es decir, la historia, y es posible que el presentador o narrador primero haga saber cómo se enteró de la historia, y haga un metarrelato diciendo que cuenta lo que le oyó contar; el cuento adopta la disposición de una caja china: el autor suele contar la historia de su encuentro y las circunstancias en que se puso en contacto con el narrador que conocía el cuento; otras veces en una situación determinada de un relato, algún oyente recuerda que otro le contó algo que viene a cuento, y surge todo un sistema de justificaciones, que no suelen prodigarse tanto en el relato novelesco. Las situaciones vividas parecen exigir la narración de los cuentos, como ocurre en el *Quijote* cuando el barbero recordó un cuento que, por venir tan a cuento con lo que estaba pasando, no podía excusar de contarlo, o como ocurre en la colección de *El conde Lucanor* en la que una circunstancia vital es ocasión de que el buen saber de Patronio recuerde un cuento que sirve de modelo de conducta justamente para el caso que está viviendo el conde. En la novela no suelen utilizarse estos artificios como goznes, porque las relaciones entre las partes, si pertenecen al mismo esquema estructural, no necesitan justificaciones, sino que responden a una necesidad de amplificación intrínseca. Claro que hay algunos ejemplos de novelas en las que no falta ese modo de coordinación.

Como ocurre con la novela, puede haber cuentos sin fábula; en ellos se suman anécdotas que pueden ser más o menos afines, y pueden cambiar de sitio o repetirse sin que se altere el esquema abierto del cuento, que tiene en estos casos una

estructura acumulativa y no un esquema cerrado formalmente, aunque pueda ser cerrado lógica o semánticamente, como por ejemplo en el caso de dos relatos yuxtapuestos, sin más nexo que su sentido contrario (la historia de doña Vascuñana y la del emperador Fradrique, en *El conde Lucanor,* por ejemplo), o dos cuentos que signifiquen igual, pero con un cambio de voz o de perspectiva, etc.

La historia, al manifestarse en el cuento con un argumento lineal y con un discurso de escasos motivos estáticos, consigue un ritmo rápido y las acciones muestran claramente su vinculación interna a través de un esquema causal. La novedad de los motivos finales es el modo más frecuente de cierre del cuento, y generalmente se utiliza el final regresivo, que tiende un puente hacia el principio del relato, o una frase inesperada de gran contenido emocional, por lo que con cierta frecuencia se ha dicho que el cuento está próximo al poema lírico.

Hay cuentos que cierran todas las salidas y no crean ninguna expectativa para un final; su desenlace consiste en dejar la historia en suspenso y suele aparecer el narrador latente para decir que se considera incapaz de terminarlo. En estos casos se produce una fuerte transposición de perspectivas, porque lo que se narraba objetivamente, pasa a descubrir su carácter literario y subjetivo. No suele haber una situación paralela en la novela, pues si bien la técnica perspectivística deja abierto el desenlace, no suele aparecer un narrador que lo justifique como incapacidad suya: es un final posible que no suele darse en la novela.

Advierte Tomachevski que en las diversas épocas, aún en las más remotas, se manifiesta cierta tendencia a reunir los cuentos en ciclos, y de este modo surgieron obras de importancia mundial, como *El libro de Calila e Dimna, Las mil y una noches, El Decamerón,* etc. Tenemos que subrayar que estas colecciones de cuentos no tienen nada que ver con el proceso que da origen histórico a la novela. Para que aparezca el nuevo género, la novela, no es suficiente sumar relatos cortos, es preciso que un sujeto sea el protagonista continuado de episodios para darles unidad de fin y de sentido.

Las colecciones de cuentos unidos por un marco común siguen siendo cuentos, pero un conjunto de cuentos engarzados por un personaje que los vive como experiencias de aprendiza-

je, es ya una novela, a la que generalmente se considera de estructura abierta: mientras el *Conde Lucanor* es una colección de cuentos, el *Lazarillo* es una novela. Ambos libros están compuestos por un conjunto de motivos, de episodios, de historias cuyo enlace son personajes, pero la concepción de uno y otro es muy diferente: Patronio cuenta episodios que conoce y se limita a narrarlos cuando sirven de ejemplo en una situación determinada, Lázaro cuenta episodios que le van ocurriendo a él, los presenta vividos y le sirven de experiencia, pues aunque él no lo diga directamente, el lector observa cómo va haciéndose su personalidad hasta alcanzar el final.

El estudio del cuento se ha realizado, al menos hasta Propp (1928), con una finalidad generalmente taxonómica, o histórico comparatista y desde ese ángulo de estudio son bastante numerosas las clases de cuentos que se han reconocido en la historia de los diferentes paises, si bien parece que todos los cuentos pueden organizarse sobre cuatro oposiciones fundamentales:

1. la forma de transmisión: oral / escrita
2. el autor: anónimo / conocido
3. el mundo ficcional: fantástico / verosímil (realista)
4. el origen del tema: tradicional / original

En una clasificación muy general, se reconocen los llamados *cuentos populares,* que se organizan generalmente sobre el primer término de las oposiciones anteriores, pues suelen ser orales, anónimos, de tema fantástico y tradicionales y los *cuentos literarios,* o de autor, que constituyen un conjunto muy diverso, pero generalmente organizados sobre el segundo término de las oposiciones, pues tienen una forma escrita, un autor conocido, son de tema verosímil y original.

El cuento popular mereció la atención de los investigadores a partir de la época romántica porque se vinculaba en sus orígenes a una etapa primitiva e ingenua de la humanidad y esto tenía mucho encanto para los románticos. Folkloristas, etnólogos, teóricos e historiadores de la literatura tuvieron interés por los cuentos populares como formas de expresión del alma popular y como obras narrativas sencillas e ingenuas.

Casi todos los cuentos de tradición occidental parten de situaciones de carencia o de agresión y suelen llevar a un final

feliz, en cuanto que los personajes «buenos», los que tienen la simpatía del lector, triunfan de sus enemigos; resultan, por tanto, muy educativos socialmente, pues presentan situaciones en las que se restablece el orden, la justicia, etc. que habían sido alteradas por la aparición de una fuerza externa a la sociedad, o al grupo social donde se ofrece la situación primera que abre el relato.

Los cuentos son generalmente ejemplares porque los esquemas de valores que defienden y que dan lugar a los desenlaces felices, pueden suscitar esperanzas en los lectores y quizá hacer soportables unas situaciones reales infelices, de injusticia, de agresión, de carencias, etc., confiando en el reconocimiento final de la justicia y el restablecimiento del orden perdido, o en la posible adquisición de los bienes deseados.

El estudio de estos relatos hace surgir una teoría comparada sobre el cuento y se recogen amplias colecciones de relatos tradicionales. Los hermanos Jacobo y Guillermo Grimm publicaron en 1912 su conocida colección de cuentos *Kinder und Hausmärchen,* que será seguida por otras antologías en varios países.

A propósito del origen de los cuentos, que presentaban muchas coincidencias en la estructura de sus esquemas y cuyos motivos se repetían con cierta frecuencia, aparte de identificarlos románticamente con el «alma nacional», se formularon varias teorías explicativas, principalmente las tres conocidas como *indogermánica o indoeuropea,* la *orientalista* y la *primitivista.*

La teoría indogermánica supone que los cuentos tienen su origen en los mitos indogermánicos; fue defendida por los hermanos Grimm y también más tarde por M. Muller. La orientalista, defendida por T. Benfey, el editor en 1859 del *Panchatantra,* mantiene que la mayor parte de los cuentos populares de los países europeos procede de la India. La teoría primitivista, de A. Lang, sostiene que las coincidencias en los cuentos populares no se deben a un origen único, sino a que todos obedecen a una razón antropológica, pues presentan reacciones constantes en la naturaleza humana, que es común a todas las culturas y suele actuar siempre del mismo modo cuando se encuentra ante unas circunstancias parecidas en cualquier latitud. Propp, al que podemos situar también en esta

teoría primitivista, sostiene que las bases últimas del cuento son representaciones religiosas de tipo general antropológico y mítico (Propp, 1970, 1974)

Otras teorías sobre los orígenes de los cuentos las enumera E. Anderson Imbert: religiosas, mitológicas, simbolistas, psicoanalíticas, evolucionistas, ritualistas, sin que se decida por una de ellas, ya que probablemente –y pudiera tener razón– el nacimiento es diverso para unos cuentos o para otros y también probablemente ha habido concurrencia de dos o más causas en la aparición y configuración de los diversos cuentos (Anderson Imbert, 1992: 20).

A pesar de las variantes, el cuento popular es una narración muy codificada, tanto en la disposición de los motivos (sintaxis), como en el sentido que alcanzan en la composición (semántica), probablemente porque al ser de tradición oral y pasar de boca en boca, prevalece lo que está más de acuerdo con las leyes del mínimo esfuerzo o con otras leyes generales que facilitan la memorización y la transmisión y quizá también la adecuación a unos esquemas de valores más o menos universales, que coinciden en simpatizar con las víctimas, en valorar la eficacia, la astucia, o en rechazar el poder arbitrario, o bien en confiar y creer en soluciones mágicas y maravillosas.

Precisamente la codificación de los cuentos tradicionales ha permitido a Propp señalar un número limitado de funciones, e incluso de personajes (considerados desde el punto de vista funcional), que se repiten en todos los cuentos del *corpus* por él analizado, un total de cien cuentos tradicionales rusos.

Las teorías funcionalistas de Propp son el origen reconocido de la moderna narratología, a pesar de que, respecto a la novela, son anteriores las tesis de la escuela morfológica alemana, y respecto al cuento hay también otros estudios, que no han tenido la continuación y la difusión de los de Propp. Si las recordamos en este apartado es para mostrar que las relaciones entre novela y cuento son profundas, y que el criterio de la extensión para oponerlos, quizá sea relevante, porque arrastra efectos de disposición y de composición, como ha señalado Tomachevski.

Unos años antes que Propp, el danés A. Olrik había estudiado los elementos compositivos de los cuentos y había publicado en 1909 *The Epic Laws of Folk Narrative,* donde señalaba

algunos rasgos que se prodigan en los cuentos populares, por ejemplo, advierte que los cuentos tienden a tener un comienzo y un cierre no bruscos, usan la repetición triple con frecuencia, usan el contraste como forma de caracterizar el héroe entre los personajes que lo rodean, desdoblan algunos personajes que desempeñan el mismo papel, no siguen una lógica externa y así, una conversación entre dos personajes que mueren y no han podido transmitirla a nadie es conocida por el héroe, lo que remite a un narrador omnisciente, que aparece también en las novelas hasta tiempos modernos, etc.

Los cuentos populares suelen tener un carácter mítico, aunque generalmente son versiones degradadas de la historia de héroes que han de sufrir pruebas iniciáticas, y así se interpreta la lucha con el dragón, el descenso a los infiernos, el viaje (Campbell, 1972). El origen mítico es reconocido en el *Panchatantra* indio, y en muchos de los cuentos populares de la tradición y de las colecciones europeas occidentales.

Hay también un conjunto de cuentos tradicionales cuyo origen no es precisamente el mito más o menos idealizado, sino que tienen una vinculación con la realidad más inmediata, de la que toman conductas y relaciones añadiéndoles picardías, erotismo, pequeños engaños, etc., en un ambiente que refleja un mundo cruel en el que los valores positivos, que triunfan en los cuentos populares fantásticos, suelen ser sustituidos por el ingenio, la astucia, la prudencia excesiva, la desconfianza, la insolidaridad, etc. que el protagonista utiliza para engañar a sus opresores, para salir de situaciones difíciles, para eludir persecuciones o castigos, muchas veces injustificados en el mismo texto y que remiten pragmáticamente a situaciones paralelas de la vida real, quizá sufridas por los lectores, que por esta razón se identifican con ese mundo.

Para estos cuentos se ha propuesto una interpretación general, de tipo antropológico, pues todos ellos parecen obedecer a tendencias de la naturaleza humana respecto a lo erótico y a lo escatológico que se encuentran en todas las culturas y que la mayoría celebran como parodia y risa de historias serias.

Las fábulas milesias de la época helenística son el antecedente de estos cuentos populares picarescos, de tono erótico o escatológico. Tienen su correspondiente forma culta en obras como el *Decamerón*, y pueden explicarse en relación con el

juego, con la comicidad y con gustos que siempre han llevado al hombre a situar en contrapunto lo heroico y lo tosco, la valentía y la cobardía, el sacrificio y el amor a la buena vida, la verdad y la mentira ingeniosa, etc. Tienen también una amplia tradición en la cultura de occidente, tanto en sus versiones populares, como en las colecciones cultas, y alternan con cuentos heroicos y de otros tipos en colecciones de todos los tiempos. Bajtín ha estudiado la risa y la parodia como constantes culturales presentes en las narraciones de todos los pueblos y todos los tiempos.

A veces se encuentran mezclas y superposiciones de los caracteres propios de un tipo en cuentos que pertenecen por otros rasgos a un ámbito distinto. Así podemos considerar que, por ejemplo, en *El conde Lucanor,* una colección de cuentos cultos, de autor conocido, etc., la nota común a todos, derivada de los desenlaces y destacada en los «viessos» finales, es el consejo de prudencia, pero en un tono mezquino y poco generoso, que suele ser más frecuente en los cuentos picarescos de tipo tradicional, en los que se privilegia el egoismo y la insolidaridad.

Los valores éticos se afirman y se realizan según el fin que da sentido al cuento, si es uno suelto, o una colección cuya unidad puede encontrarse en el tono del desenlace, que remite a una apreciación general de los valores: puede ser restablecer el orden, la justicia, sobrevivir, mantenerse, etc., o como predica Patronio, no ayudar a nadie, no perder nada, conservarlo todo, por si acaso más tarde llega a faltar, no fiarse de proyectos poco claros, dejarse de vanas imaginaciones, etc. y atenerse a lo seguro desconfiando de todo; son consejos muy prudentes para mantenerse en la vida, pero son una exaltación del egoismo, de la insolidaridad y de la falta de generosidad, que quizá sean constantes en la naturaleza humana sin una acción cultural que conduzca a la reflexión.

A. Jolles (1985) afirma que el cuento es una de las «formas simples de la cultura»; es un relato que presenta un hecho como real, siendo la anécdota el elemento más destacado entre todos los que componen el cuento, como pueden ser el punto de vista, el enfoque, la distancia elegida, el concierto de voces, etc. El cuento (se refiere al tradicional de tipo maravilloso, no al pícaro o erótico) es una creación espontánea, sin preparación,

lo que lo distingue de la novela; la disposición mental del cuento es la moral sencilla: nos presenta un mundo que no es el inmediato, ni en el tiempo ni en el espacio, con tendencia a lo maravilloso, y en él pasan las cosas como nos gustaría que pasasen, es decir, con justicia y quedan descartadas las pasiones, el egoismo, la desconfianza, etc.

Podemos bien decir que la interpretación de Jolles no es válida para todos los cuentos, ni los populares, ni los de autor, si acaso, tendríamos que limitarlos a los «infantiles maravillosos», pero reconociendo muchas excepciones.

*Cuento* es palabra que procede, según el *Diccionario etimológico,* de J. Corominas, del verbo latino *computare.* Mosé Sefardí (nacido hacia 1062), que se hizo cristiano con el nombre de Pedro Alfonso, escribe en latín el *Disciplina clericalis,* conjunto de relatos de origen árabe, de fábulas y apólogos. Uno de los cuentos ofrece la historia de un rey que tiene un «cuentero» cuyo oficio y obligación era contarle cinco cuentos todas las noches. Una noche, en que el rey no se dormía, pide al cuentero que siga con otros relatos, y éste empieza con uno de un aldeano que tenía dos mil ovejas y debía pasarlas al otro lado de un río en una barca en la que sólo cabían dos. El narrador aconseja al rey que vaya contando las ovejas que pasan hasta las dos mil y, si se cansa, que eche un sueño. De aquí vendría la relación de las dos acepciones de «contar», y también la conocida fórmula (que creo que no es eficaz) de contar ovejas para dormirse.

Los más antiguos libros de cuentos en lengua española suelen ser narraciones breves a las que se denomina *fábulas, fabliellas, enxiemplos, apólogos, proverbios, castigos,* etc. Los más conocidos se recogen en el *Calila e Dimna,* cuya traducción árabe se sitúa hacia 1251, y se atribuye a Alfonso el Sabio cuando era infante.

Del siglo XIV son varias colecciones, la más famosa es el *Libro del Conde Lucanor* (1335), del Infante don Juan Manuel, el *Libro de los exemplos* o *Suma de exemplos por A.B.C.,* de Clemente Sánchez de Vercial; de finales de siglo se considera el llamado *Libro de los gatos* (que parece una mala lectura de *Libro de los quẽtos),* una colección anónima de 69 apólogos, traducidos al castellano de las *Narrationes* del monje inglés O. de Cheriton.

De estas primeras colecciones de cuentos procederá la materia para las primeras novelas, que luego buscarán su propia materia, y para los cuentos literarios, de autores conocidos, que seguirán escribiéndose y tendrán su propia historia, paralela a la de la novela, como formas diferentes de relato literario.

El siglo XIX es el gran siglo de los cuentos de autor, quizá debido a la estima de que gozaron las colecciones de cuentos populares recogidas por los románticos y objeto de estudios comparatistas, formales y funcionales. Destacan en todas las literaturas cultas grandes cuentistas: Wilde, Poe, Hoffman, Maupassant, Chéjov, Pardo Bazán, Clarín, etc.

También sobre los cuentos de autor se han hecho clasificaciones que, en general, tienen un carácter temático: cuentos fantásticos, históricos, de miedo, realistas, etc.

Hay cuentos de técnica *envolvente,* o de anillo, que terminan como empiezan; otros de técnica *lineal* que siguen un desarrollo sucesivo, generalmente cronológico de los hechos; otros de disposición *paralela,* que narran dos historias de significado contrario o de sentido equivalente; otros siguen una técnica *escalonada,* introduciendo motivos cada vez más intensos, etc. Esta clasificación se hace por el esquema total, o modelo sintáctico, que resulta de la disposición de los motivos y tiene otras muchas posibilidades que han sido estudiadas por diversos autores, cuyas clasificaciones y teorías veremos en la Sintaxis, porque son semejantes a las que se han formulado a propósito de la novela.

## 1.4. El discurso polifónico de la novela

Una vez señalados los caracteres diferenciales y comunes de la novela y el cuento a fin de precisar en lo posible sus límites en referencia a la historia y al modo general de presentarla, vamos a analizar alguno de los caracteres referentes al discurso.

La novela ha sido estudiada temáticamente desde siempre, y siguiendo una perspectiva formal y morfológica a partir de los últimos años del siglo XIX; faltan sin embargo estudios sobre su discurso, debido, probablemente a que todavía hoy muchos autores no ven la necesidad de distinguir como categorías diferentes el discurso y el argumento, de modo que

sitúan de una parte la historia y de otra el argumento en conjunto con el discurso. Esta tesis tiene una tradición que se remonta a Aristóteles cuya definición del *mythos* comprende los dos aspectos.

La estilística, la más destacada de las teorías literarias que se orientaron hacia el discurso, siempre prefirió el estudio del lenguaje literario de la lírica, en dos direcciones principales: como el idiolecto del autor, o como el resultado de desviaciones literarias; en general los estudios formales sobre el discurso lírico se centraron en las formas métricas, o llegaban a analizar la distribución sintáctica de determinadas categorías léxicas, como adjetivos, nombres o verbos, o de determinadas construcciones sintácticas (frases nominales, esquemas oracionales, etc., mientras que se daba por supuesto que el lenguaje de la novela y del drama, o de cualquier texto en prosa, tenía un carácter instrumental, es decir, no se elaboraba literalmente, pues se utilizaba sólo para expresar contenidos literarios, sin ser él en sí literario.

La disposición y la composición, es decir, el conjunto de los motivos o materia de la novela y su distribución en el texto, podían originar un estudio temático o dar lugar a un análisis sintáctico lingüístico, ya que se trataba de ver cuáles eran los motivos elegidos para la historia y cómo se habían ordenado en el argumento de la obra, pero el discurso en prosa, propio de la novela, no parecía objeto adecuado para un estudio literario, sino, en todo caso, lingüístico.

La elección de unos motivos, entre otros posibles, el disponerlos en un orden y construir con ellos un esquema obedecía, sin duda, a manipulaciones cuyo fin era la creación de un determinado sentido. Parecía que un primer abordaje del discurso debería hacerse desde estas perspectivas sintácticas y semánticas de los motivos. Hasta aquí se fue abriendo paso la narratología estructuralista, y sólo más tarde, cuando ya se tienen claros algunos conceptos semánticos, se vuelve la atención hacia el lenguaje y las formas que tiene en el discurso de la novela.

Manifestados sincréticamente en el discurso novelesco único y total pueden distinguirse metodológicamente tres aspectos, sin que suponga reconocer partes objetivamente separables, distinguibles en una forma discreta: la *historia,* o conjunto

de motivos, el *argumento,* o forma y orden en que se exponen los motivos, y el *discurso,* o signos lingüísticos que los expresan. La escuela morfológica y los formalistas se refirieron fundamentalmente a los dos primeros, a sus unidades y a sus relaciones y sólo de modo circunstancial dijeron algo sobre el discurso.

El estudio del discurso novelesco tiene precedentes a partir de los primeros veinte años de este siglo: se habla de un «estilo épico» que correspondería a la narración, pero pronto se advierte la profunda diferencia que hay entre los discursos de la novela y del poema épico, y se estudian por separado.

Los análisis del discurso de la novela se detienen frecuentemente en tres aspectos:

*a)* la narración costumbrista, que se interesa por el tipismo lingüístico;
*b)* la posibilidad de dosificar la información, a través de indicios verbales, sobre todo en las novelas de aventuras, en las policíacas, etc., y
*c)* los elementos dramáticos de la novela, en cuanto se manifiestan en los diálogos de los personajes, lo que da lugar al estudio de los monólogos, de los diálogos, interiores y exteriores, de los llamados estilos directo, indirecto, indirecto libre, etc.

Eichenbaum (1970) habla de dos tipos de relato: el meramente narrativo, y el escénico en cuyo discurso se incluyen narraciones y diálogos, lo que supone la incorporación al lenguaje escrito de elementos del lenguaje oral. La novela consigue, al hacer concurrentes en su discurso todas estas modalidades de habla unas formas de expresión en las que convergen las propias del lenguaje oral y del lenguaje escrito. Mientras el lenguaje oral no suele hacer digresiones de tipo descriptivo sobre personajes o paisajes, entre otras causas porque en el lenguaje oral generalmente comparten la situación los interlocutores y no es necesario referirse a lo que tienen a la vista, por lo que se centra en las acciones, el lenguaje escrito se distancia del habla y admite toda clase de descripciones de personas y de cosas y de reflexiones sobre ellas, pues el tiempo de la escritura permite hacer tantas interrupciones como se quiera.

La novela, al acoger fórmulas del lenguaje oral y escrito en su discurso, se distancia del cuento y de la novela corta que muestran preferencia por las formas del lenguaje oral. Eichenbaum dice textualmente en referencia a la novela del siglo XIX:

> «se caracteriza por el generoso empleo de descripciones, retratos psicológicos y diálogos. A veces estos diálogos se presentan como una simple conversación que dibuja el retrato de los personajes a través de sus réplicas, o que constituye una forma velada de narración y, por tanto, sin carácter "escénico". Pero a veces esos diálogos adoptan una forma puramente dramática y tienen como función hacer avanzar la acción más que caracterizar a los personajes por sus réplicas. Se convierten, de esta manera, en el elemento fundamental de la construcción. La novela rompe con la forma narrativa y llega a ser una combinación de diálogos escénicos y de indicaciones detalladas que comentan el decorado, los gestos, la entonación, etc.» (Todorov, 1970: 149).

Esta idea de la concurrencia de lenguajes en el discurso de la novela, aunque refiriéndola a las voces de los personajes y del narrador más que a la presencia de formas habladas y escritas del lenguaje, o a sus posibilidades de actuar como elementos arquitectónicos del relato, será fundamental en las tesis de Bajtín sobre el carácter polifónico del discurso novelesco.

En un extenso capítulo titulado «La palabra en la novela», después de afirmar que la estilística no puede explicar el discurso novelesco como tal, y de la misma manera los estudios de retórica que proponen otros autores (Vinogradov, 1930) tampoco dan cuenta de la especificidad de la lengua de la novela, puesto que las figuras retóricas son las mismas que pueden encontrarse en la expresión lírica y en el diálogo dramático, Bajtín llega a la conclusión de que el principal objeto especificador del género novelesco, el que crea su originalidad estilística es el *hablante y su palabra,* que se construye con tres elementos:

1. El hablante y su palabra es una representación artística por medio de la palabra del narrador (no en forma directa con los personajes, como en el drama),

2. El hablante en la novela es esencialmente un hombre social, no como en el poema que habla el hombre individual, y eso significa que usa una forma de habla socialmente válida, históricamente concreta y determinada, en la que cada uno de los personajes tiene su tono, que se integra polifónicamente en el conjunto,
3. El hablante de la novela utiliza en la expresión ideologemas propios, es decir, cada uno de los personajes tiene su visión específica del mundo y hace de su palabra un objeto para su representación (Bajtín, 1989: 149).

En este concierto de voces diferenciadas, el principal problema del discurso novelesco es la representación artística del discurso ajeno y la forma en que se integra en la voz del narrador. El dialogismo, entendido como concurrencia de voces, integradas en una, o yuxtapuestas en el discurso, cada una con su tono, se convierte en el rasgo distintivo del relato novelesco:

> «la orientación dialogística de la palabra entre las palabras ajenas (de todos los grados), crea en la misma palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su artisticidad como prosa, y encuentra en la novela expresión plena y profunda» (Bajtín, 1989: 93).

La novela se caracteriza porque integra en un discurso textual una serie de discursos procedentes de varios personajes, cada uno de los cuales expone un modo de ver las cosas y el mundo en general, pero además cada uno de los discursos es, a su vez, el resultado de un plurilingüismo generado por la concurrencia de la historia y los modos de hablar en ella y del espacio social y geográfico donde se produce el tal discurso. Las palabras de otros van convirtiéndose en palabras del narrador en una interrelación ideológica y lingüística constante; el lector reconoce e identifica en el habla de cada personaje múltiples discursos, y puede comprobar cómo su discurso cristaliza en unidad frases, ideas, palabras y acentos de diversa procedencia.

Un enunciado que se formula en un momento histórico es el efecto de multitud de hilos que se cruzan en él: las palabras de un texto recogen en la voz del narrador o del personaje que

esté hablando, los ecos de palabras ajenas, bien sea en consonancia o en disonancia, pero siempre en relación integradora.

Esto ocurre en toda expresión, literaria o no literaria, en el texto lírico y en el dramático, pero la novela potencia las posibilidades del lenguaje en este aspecto convirtiéndolo en una técnica literaria propia de su discurso:

> «El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como de correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco» (Bajtín, 1989: 81).

Las teorías sobre la polifonía y el dialogismo en la novela las aplica prácticamente Bajtín en su análisis de las novelas de Dostoievski y las pone en relación con el carnaval y su sentido paródico, en cuanto que la parodia es la confrontación de dos modos de uso de la lengua. El personaje es una voz en el mundo, con un discurso propio constante, que se contrasta de inmediato con la voz del narrador, pero también con la de los otros personajes:

> «el personaje es el portador de un discurso total y no el objeto mudo, sin voz, del discurso del autor. Para él, concebir un personaje es "concebir su palabra". La palabra del autor sobre el personaje es, en realidad, la palabra sobre la palabra. Está orientado sobre el personaje considerado como palabra y por eso se dirige a él "dialógicamente". A través de toda la estructura de la novela, el autor no habla del personaje, sino *con* el personaje» (Bajtín, 1986).

Insistimos en que tal dialogismo puede encontrarse en todos los géneros literarios, ya que el lenguaje está siempre internamente dialogizado, es decir, cualquier uso de los términos lingüísticos es posible por los usos que anteriormente han

hecho los hablantes, pero en la novela, además de esta dialogización lingüística, hay una dialogización literaria, como recurso añadido. Las posibilidades artísticas de este procedimiento encuentran en la novela su expresión plena y profunda, que se manifiesta en lo que llamaremos, al estudiar el diálogo, las relaciones verticales entre los diferentes lenguajes. La polifonía así conseguida y la recursividad, que es el origen de todas las concurrencias verbales, creemos que son los rasgos más característicos de la novela y los que consiguen la complejidad verbal intensa que distancia su discurso del que puede encontrarse en el cuento o en la novela corta.

Una vez incorporado en el habla del narrador el dialogismo lingüistico, circunstancia que es común con todos los usos de la lengua, el discurso de la novela se manifiesta a través de la voz del narrador como un conjunto de voces reconocibles que proceden de los personajes, y que se incorporan al texto, directa o indirectamente, pero conservan su tono, las señales de su origen y sus señas de identidad.

Podemos afirmar que el poeta lírico trata de encontrar su propia voz en el dialogismo de la palabra y busca la palabra pura para identificar la suya; el dramaturgo da a sus personajes un habla propia, que les servirá de expresión y los identificará en el enfrentamiento dramático; el novelista, por el contrario, trata de recoger en un discurso único todas las voces que siente, que recuerda, que oye. La *concurrencia de voces* es tan esencial al género novela, como lo es la *pluralidad de acciones* y de conductas de los personajes, cuyo conjunto permite el contraste, la recurrencia, la escala, etc., en un esquema general, de cambio continuado de las situaciones creadas por la palabra de todos.

Son muy diversas las formas en las que la novela organiza sus voces internas, su plurilingüismo, a lo largo de su historia. Bajtín ha estudiado como una de las más habituales la que sigue la novela humorística en la que se suman a la expresión del narrador las reproducciones paródicas de los lenguajes de diferentes clases sociales o profesionales, o bien se parodian estilos literarios propios de obras literarias anteriores. Estudia Bajtín la novela humorística inglesa, la de Fielding, la de Dickens, etc., y encuentra abundantes ejemplos de esta situación.

En España, Cervantes inaugura una rica polifonía en el

*Quijote,* donde se superponen al estilo llano del narrador, párrafos que recogen ecos procedentes de las novelas de caballerías: «apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...», tomados con plena conciencia de que reproducen un modo de hablar ajeno, pues dice el narrador al terminar el largo párrafo: «con éstos iban ensartando otros disparates, todos al modo de lo que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje...» De este modo, el discurso del narrador, que da entrada al discurso del personaje, incorpora a través de éste el de los libros que había leido, y resulta un texto en el que resuenan de modo inmediato varios registros, cada uno con su tono: serio, humorístico, sarcástico...

Otra forma destacada de conseguir el plurilingüismo en el discurso novelesco consiste en intercalar relatos: novelas de otro tipo, poemas, escenas, etc. y también discursos no literarios: retóricos, científicos, religiosos, etc., Algunos de estos discursos son clásicos en su presencia en la novela, así por ejemplo, los diarios, las cartas, los cuadernos de viaje, las novelas cortas intercaladas, etc.

Es específica del discurso de la novela la polifonía, pero hay novelistas que alcanzan una maestría sorprendente en este sentido; tomamos algunos ejemplos de *Viva mi dueño* donde R. del Valle Inclán incluye la voz del narrador con un estilo expresionista, propio del esperpento porque destaca, y por tanto distorsiona el conjunto, dos o tres rasgos para dibujar una figura, o una situación, y luego deja oir inmediatamente las voces del ruedo ibérico: los gitanos, los cortesanos, los escritores, cada uno con su tono, forman un concierto acordado bajo la batuta de una prosa trabajada hasta límites inverosímiles y genial más allá de lo verosímil:

> «Tenían las voces un anovelado susurro de conjura. La Señora Infanta se compungía entre sus damas, oyendo la crónica palaciega de licencias y discordias, intrigas y milagros:
>
> —¡No puedo creerlo! ¡Imposible que mi hermana pueda olvidar a tal extremo las obligaciones de su sangre!. ¡Una nieta de San Fernando! Jamás he tenido ambición de reinar, apartada voluntariamente de la Corte... ¡Jamás! Y nunca pensé que me viese forzada a recoger el legado de mi difunto

padre, el inolvidable Rey Fernando VII. Lejos de estos faustos, entregada a los plácidos goces de la familia, era feliz con mis hijos y mi marido...

Declamó, campanudo, el Señor López de Ayala:

—¡Cuando la impotente mano real deja caer el cetro en el fango, solamente está en condiciones de recogerlo sin mancharse la mano de un ángel!

La Señora Infanta se mostró agradecida, sonriendo con celestial melindre» (225).

Las posibilidades que para la novela derivan de su discurso polifónico vamos a verificarlas más directamente en los capítulos siguientes, particularmente en el destinado a la *Semántica,* donde comprobaremos, como ejemplo, qué sentidos concretos adquiere una forma de discurso, el diálogo de personajes, ya que resulta imposible extenderse a todas las formas de habla utilizadas a lo largo de la historia de la novela: el monólogo del narrador, el monólogo interior de los personajes, las formas orales incorporadas al discurso, etc.

En la reciente historia de la novela encontramos orientaciones y estilos que plantean a propósito del diálogo algunos problemas y queremos precisar los límites respecto a lo que es el dialogismo. El *perspectivismo,* que aplica a sus novelas Pérez de Ayala con singular maestría, y que supone la aparición de los discursos diferenciados de varios narradores, no tiene mucho que ver en su génesis con el dialogismo general a la novela moderna desde el Renacimiento. El perspectivismo se inicia desde el presupuesto gnoseológico de que es imposible conocer la verdad en sí y la novela expone, a través de la palabra de los personajes, una verdad relativa con la idea de que entre todas las verdades expuestas se pueda alcanzar la verdad absoluta. Esta técnica, que da lugar a un estilo especial en el relato, el perspectivismo, no excluye el carácter dialógico de cada uno de los discursos que se incluyen en un texto narrativo: el dialogismo estructura hasta el monólogo interior de los personajes y no es incompatible con estilos motivados en una concepción gnoseológica determinada respecto del personaje, ni en una idea del hombre como ser social o como personalidad psíquica. Es dialógica toda novela, la existencialista, la objetivista, la

perspectivista, etc., porque en todas ellas, independientemente de cómo se expresen, cómo yuxtapongan sus discursos, o cómo se manifiesten lingüísticamente (diálogo, monólogo, interior, exterior) siempre puede darse palabra sobre palabra (narrador-personajes), palabras con otras (personaje-personaje), o palabra contra palabra (ironía, parodia, paráfrasis, etc.).

Para terminar, diremos que la novela tiene como materia narrativa, al igual que todos los relatos, literarios o no, unos motivos que forman una historia, que se combinan en un argumento, generalmente de considerable extensión (frente al cuento o la novela corta) y una expresión por lo general en prosa (que la diferencia de los relatos figurativos: el cine, el comic, etc.) que se caracteriza por ser polifónica y por su recursividad (que la distingue de la historia escrita) que da lugar a la presencia de un narrador o figura central de todas las relaciones temporales, espaciales, y discursivas. En resumen, la novela es un relato largo, en prosa, con discurso polifónico y recursivo. Estos rasgos la sitúan en relaciones de comunidad con otras formas de relato literario y no literario y la definen frente a creaciones literarias de otros géneros, dándole una especificidad dentro de la narrativa y dentro de la literatura.